

Vieraita vaikutteita karsimassa

Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen

Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen
1910–20 -luvulla

Marja-Terttu Kivirinta

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi pienessä juhlasalissa perjantaina 21. helmikuuta 2014 klo 12.

ISBN 978-952-10-9741-6

ISBN 978-952-10-9742-3 (PDF)

Unigrafia

Helsinki 2014

KIITOS

Väitöskirja on prosessi – ”art as existence”, taidehistoriaa ja elämää. Vuosia sitten muuan ystävä esitti, että vasta akateeminen kirjoittaminen on oikeaa kirjoittamista. Päätin testata väitteen. Prosessi ainakin on ollut antoisa, ja sen aikana olen saanut myös tukea ja ymmärrystä: kollegoilta Helsingin yliopistossa ja muissa yliopistoissa, ystäviltä ja perheeltä.

Tutkimuksen alkuun en olisi kuitenkaan päässyt ilman taidehistorian emeritoja, kiitos heille. Silloinen taidehistorian professori Riitta Nikula vastaanotti mutkattomasti vuosien jälkeen takaisin yliopistolle, samoin kuin hänen kaimansa, professori Riitta Kontinen. Jälkimmäisestä Riitasta tuli väitöskirjan toinen ohjaaja.

Upean tilaisuuden tutkimustyölle tarjosi toinen ohjaaja, dosentti, yliopistonlehtori Renja Suominen-Kokkonen kutsumalla johtamaansa ”Taidehistorian omakuva” -projektiin, jossa työskentelin kolme vuotta Suomen akatemian rahoituksella. Projekti on ollut melkoinen tutkijakoulu. Sen kautta olen tavannut monia eteviä taidehistorioitsijoita ja visuaalisen kulttuurin tutkijoita. Heitä on ollut Suomesta, Ruotsista, Tanskasta, Norjasta, Britanniaista, Itävaltasta, Saksasta ja USA:sta, kun projektimme oli neljä vuotta osa pohjoismaista Nordforsk-verkostoa ”Visions of the Past. Images as Historical Sources and the History of Art History”. Verkostomme tapaamisiin osallistuivat mm. professorit Margaret Iversen, Elisabeth Edwards, Steve Edwards, Carol Mavor, Rebecca Schneider. Projektin puitteissa kirjoitin kolme tutkimukseeni kytkeytyvää artikkelia ja esittelin työtä projektin symposiumissa Ateneum-salissa, verkostotapaamisissa, konferensseissa, seminaareissa.

Renjalle siis kiitos arvokkaasta kehystämisestä. Muistan myös tiukkuudessaan antoisat ohjaustapaamiset lounailla Il Sicilianossa Aleksilla. Palaute oli napakkaa.

Riitta Konttiselta sain ohjausta aamukahveilla Akateemisen kirjakaupan Café Aallossa. Riitta on alan ekspertti, joka on tuntenut suuren osan käyttämästäni aineistosta, jopa auttanut sen saavuttamisessa. Yhdessä teimme aikoinaan ison siirron, päätöksen ottaa hänenkin tutkimuskohteensa, Helene Schjerfbeck mukaan tutkimukseen, jota ensin olisin halunnut laajentaa marginaaleihin. Riittaa kiitän johdattelusta ja neuvoista.

Myös professori Kirsi Saarikangasta kiitän erinomaisena opettajana ja taidehistorian tutkijaseminaarista, jossa esimerkillistä on ollut professorin epähierarkkisen taitava tapa pitää ryhmä koossa ja vaatimustaso korkealla. Tiiviissä ryhmässä olemme lukeneet toistemme tekstejä, kommentoineet ja keskustelleet sekä ennen kaikkea, opetelleet tekemään kysymyksiä. Kirsi on saattanut luettavaksi monia tärkeitä tutkimustekstejä.

Erytyskiitollinen olen väitöskirjan esitarkastajille, professori Anu Koivuselle Tukholman yliopistosta ja akatemiatutkija, dosentti Tutta Palinille Turun yliopistosta. Molemmat ovat lukeneet käsikirjoituksen tarkasti ja tehneet tärkeitä huomioita. Kulttuurintutkijana Anu Koivunen on paneutunut työhön erityisellä huolella niin, että kriittisiä kommentteja lukiessani käsitin, että tutkimuksen aukkojen kautta hän on ymmärtänyt hyvin sen tavoitteet. Myös muutamassa kongressissa esityksiäni seurannut Tutta Palin antoi arviossaan käsikirjoituksesta työn viimeistelyn kannalta oivaa palautetta. Hän vinkkasi vielä parista tärkeästä taidehistoriallisesta tutkimuskirjasta. Ne olivat erittäin tarpeeseen.

Anu Koivusta kiitän, että hän suostui tutkimuksen vastaväittäjäksi. Kirsi Saarikankaalle kiitokset kustokseksi ryhtymisestä.

Kiitos Suomen akatemian projekti, Renjan ohella Visa Immonen, Rakel Kallio, Susanna Pettersson, Minna Törmä ja Johanna Vakkari. Olen ylpeä julkaisustamme (*Taidehistoriallisia tutkimuksia* 46), johon kirjoittivat projektilaisten ohella Michael Viktor Schwartz, Tutta Palin, Yvonne Eriksson, Kari Kotkavaara, Hanne Selkokari ja Riitta Ojanperä.

Projektirahoituksen jälkeen työn etenemistä auttoi Alfred Kordelinin säätiön tutkimusapuraha, kiitos siitä, samoin kuin Helsingin yliopistolta saamastani viimeistelyrahasta.

Tutkimusprosessin alkuetappeja olivat Taidehistorian valtakunnalliset kesäkoulut; ensin elokuussa 2008 Tuusulan Kallio-Kuninkaalassa, jossa professori Anne Wagner Berkeleyyn yliopistosta USA:sta luotsasi kunkin työtä perusteellisen kriittisesti. Seuraava kesäkoulu Åbo akademissa tutustutti professoreihin Janet Wolff Lontoosta ja Lars Gustavsson Upsalasta. Heidän kaikkien tutkimuksilla on ollut vaikutuksia työhöni.

Työssä vertaistukea olen saanut monilta opiskelutovereilta. Kiitos! Olemme kyselleet ja väitelleet monissa yhteyksissä verrattomine ohjaajinemme. Dosentti Kari Kotkavaara matkusti kerran viikossa Turusta Helsinkiin vetämään nationalismi-piiriä ja kutsui meidät Turkuun, jossa tuomiokirkko avautui toisin kuin ennen. Retken huipensi ateria Turun parhaassa pizzeriassa. FT Juha-Heikki Tihinen järjesti biografia-luentosarjan, josta jatkanut lukupiirimme nautti kirjoista, artikkeleista ja keskustelusta, Juha-Heikin leipomuksista myös.

Osallistuin Kristiina-instituutin monitieteiseen tutkijaseminaariin pohtien sukupuolentutkimuksen näkökulmasta tieteenalojen välillä liikkuvia käsitteitä. Meitä eri tiedekunnista olleita doktorandeja ohjasi paneutuneesti vt. yliopistonlehtori Minna Uimonen, jonka kanssa olen keskustellut problematiikasta sen jälkeenkin. Suurkiitos Minnalle – hän on lukenut ja kommentoinut käsikirjoituksen osia.

Lapsuudenystävää, suomenopettaja FM Kirsti Kalliota kiitän käsikirjoituksen pilkunviilauksesta ennen esitarkastusta. Virheistä otan vastuun itse.

Lämpimät kiitokset Kansallisgalleriaan, siis entiseen Valtion taidemuseoon niin monelle. Etenkin taannoiseen Kuvataiteen keskusarkistoon. Sinne kärsivällisyydestä erityismaininta FT Hanna-Leena Paloposkelle, ehdimme olla jatko-opiskelutovereitakin tovin.

Kiitos Gallen-Kallelan museoon Tuija Wahlroosille ja Minna Turtiaiselle ideasta tilata artikkeli Akseli Gallen-Kallelasta museon julkaisuun. Laura Gutmanin kanssa olen saanut jakaa hänen Juho Rissasta koskevan tutkimuksensa tuloksia. Merçi beaucoup Laura. Kiitos ex-kollegalle, New Yorkin instituutin nykyiselle johtajalle, Leena-Maija Rossille Kipinä-hetkestä, joista osa liittyi yhdessä kuratoimaamme Kiasman ”Luontoa ja luonnotonta” -näyttelyyn. Leena-Maijaa olen oppinut tuntemaan nyt myös tiedeyhteisön kantilta, erinomaisena yliopisto-opettajana Kristiina-instituutissa. Kipinöintiä oli myös tutkija, dosentti Hanna Johanssonin kanssa, samoin kuin saunaa ja omenoita Malmilla, lounaita pääarakennuksen opettajien kahvilassa tai käytäväkeskustelua. Yliopistonlehtori Kai Mikkosta kiitän saman käytävän päässä olevan työhuoneen hiljaisesta jakamisesta neljä vuotta.

Dosentti Anita Seppää kiitän antoisista kahvilakeskusteluista sekä tilaisuuksista luennoida työni käsitteistä sen varhaisvaiheissa Helsingin yliopistossa ja Kuvataideakatemiassa.

Muitakin hyviä keskustelukumppaneita on ollut, niin monia, etten voi nimetä kaikkia. On elokuvia, musiikkia, taidetapaamisia. Ovat olleet opettajien kuppilan lounasseurueet. Ikimuistoisia ovat syvämietteiset taidekeskustelut Hannele Rantalan kanssa Helsingissä tai Pariisissa. Keskustelukumppaneita ovat olleet taiteilijat, joiden kanssa olen työstänyt kirjoja, katalogeja, juttuja: Jan-Erik Andersson, Elina Brotherus, Kalle Hamm & Dzamil Kamanger, Jaakko Heikkilä, Rita Jokiranta, Kaarina Kaikkonen, Jouni Kujansuu, Catarina Ryöppy, Kari Soinio, Maaria Wirkkala perheineen ja niin moni. Suurkiitokset Mari Rantaselle, jonka luo olen voinut vetäytyä Tukholman konferenssimatkoilla.

En voi unohtaa entistä työpaikkaani Helsingin Sanomia ja pitkäaikaista toista kotia, kulttuuritoimitusta ja kutsuja kesätapaamisiin, kirjajuhliin tai pikkujouluihin. Kiitos toimituksen sihteeri Kirsi Mattila + siellä vielä olevat ja jo lähteneet kollegat ja pomot. Aina iloitsen monilahjakkuudestanne. Kiitos myös ooppera- ja teatteriseurasta tai illanistujaisista.

Merçi les amis à Paris, Henni Alftan, Marja Sakari, Ludovic Kerfendal et Laurent Fièvet.

On myös syntynyt julkaisuyhteisö, facebookin Kulttuurilehti AKKU ja neuvosto, jonka kanssa on tavattu ja myös avattu aamuja verkossa. Tunnustus ”bäkkärille” – Eeva-Kaarina Aronen, Marika Keckskémeti, Markus Leikola, Kirsikka Moring ja Tarleena Sammalkorpi.

Muitakin ystäviä – Alppilassa, Käpylässä, Kumpulassa, Kalliossa, Kruununhaassa – kiitän, samat sanat myös Våtskärin veneilevät saarinaapurit tai Porvoon ja Puistolalan perhetutut.

Opiskeluun kannustaneet vanhempani Sirkka ja Artturi Kivirinta eivät ole enää näkemässä työtäni. Aina se ei ole niin helppoa perheelle. Suurkiitos siis klaanille joustavuudesta ja rakkaudesta ”huonetoveri” Julius Heikkilä ja tytär Karoliina Kivirinta. Työn omistan ilahduttajilleni, nyt viisivuotiaalle lapsenlapselle Nytyille sekä Lucifer-kissalle, valontuojalle.

Helsingin Puistolassa loppiaisen jälkeen 2014

Marja-Terttu Kivirinta

SISÄLLYSLUETTELO

KIITOS	3
---------------------	----------

SISÄLLYSLUETTELO	7
-------------------------------	----------

PROLOGI	11
----------------------	-----------

MENESTYS- JA TAPPIOTARINAT	11
PARIISIN SYYSSALONKI 1908.....	12

JOHDANTO	17
-----------------------	-----------

I TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTA. TUTKIMUSKOHDTE JA -KYSYMYKSET. TEORIA JA TYÖKALUT	17
<i>Taiteilija ja taide – tutkimuksen hypoteesit</i>	<i>25</i>
KAANON, MYYTTI, TAIDEKENTTÄ	30
<i>Menetelmäpolku ja aiempi tutkimus.....</i>	<i>31</i>
<i>Tutkimuksen rakenne ja lukuohjeet.....</i>	<i>34</i>
II TUTKIMUKSEN TULKINTAKEHYS. KATEGORIAT. KÄSITTEET	35
<i>Taidekenttä ja taidemaailma.....</i>	<i>35</i>
DISKURSSI, REPRESENTAATIO	37
ANALYYTTISET KATEGORIAT: SUKUPUOLI JA LUOKKA	39
TUTKIMUSKÄSITTEET: HISTORIA, NATIONALISMI, MODERNISMI	42
1. <i>Taidehistoria, historia</i>	<i>42</i>
2. <i>Nationalismi: kansakunta, kansallinen, kansallisvaltio, kansa.....</i>	<i>44</i>
2.1 <i>Yhtenäinen Suomi ja nationalistiset liikkeet.....</i>	<i>46</i>
2.2 <i>Feministinen tutkimus ja nationalismi.....</i>	<i>48</i>
3. <i>Moderniteetti, moderni, modernismi, avantgarde.....</i>	<i>50</i>

III TAITEEN KENTTÄ	55
---------------------------------	-----------

UUDEN YHTEISKUNNAN MODERNI.....	55
HYVÄT JA HUONOT TAITEILIJAT	56
TAIDEJULKISUUS: KRITIIKKI JA ELÄMÄKERRAT	58
TAIDEKENTÄN KOOSTUMUS, BOURDIEU	59
MENESTYMISEN VOIMAVARAT JA TASA-ARVO	62
VOIMASUHTEIDEN TILA	63
NUOREN TASAVALLAN TAIDE	65
KANSALLISUUSPUHE JA EKSPRESSIONISMI.....	68
MODERNISMIN TUULIA RUOTSISSA.....	70
TAISTELU TAIDEKAUPASTA.....	72
GÖSTA STENMANIN VAIKUTUSVALTA	73
”UNOHDETUT” NEIDIT	75
HUOMIO NAISTAITEESEEN	77
SALLINEN JA GALLEN-KALLELA	79
KAMPPAILU ORTODOKSIASTA.....	80

KANSALLINEN KAMPEAA MODERNISMIA.....	82
LUVUT IV–V: JOHDANTO	83
LUKU IV ELÄMÄ JA TAIDE: HELENE SCHJERFBECK.....	85
ERAKKO ”LASIKAAPISSA”	85
MODERNI TAITEILIJAMYTTI.....	88
VAATIMATON NAINEN.....	92
TAIDE YHTÄ KUIN ELÄMÄ.....	95
IHMISSUHDEPUHEITA, MIES- JA NAISKUVIA	101
PUNAINEN AKSENTTI	104
<i>Hiljaisuuden valinta</i>	<i>108</i>
NORMIN YLITYKSIÄ.....	112
HYVÄÄ MODERNISTISTA TAIDETTA.....	116
TOSITAITEILIJÄ ON MIES.....	118
VITALISMIN SULAUTUMINEN	123
SUURI TAITEILIJÄ, NERO	125
GUYS-TULKINNAT: PROSTITUOIDUT.....	129
EI VAIN SUOMENRUOTSALAISTA	134
KULTTUURINEN VIERAUS	137
MUSTAPOHJAINEN OMAKUVA.....	139
OKKONEN SCHJERFBECKISTÄ	145
SCHJERFBECK 60 VUOTTA.....	150
LUKU V ELÄMÄ JA TAIDE: JUHO RISSANEN	151
”ITSEOPPINUT” TAITEILIJÄ.....	151
NOUSUKKAAN REPRESENTAATIO.....	158
RISSANEN SVEN DUFVANA.....	166
POSITIIVINEN SANKARI	170
”SUOMALAINEN” TAITEILIJÄ.....	173
TARINAN JUHO RISSANEN.....	179
RISSANEN TAITEEN MARKKINOILLA.....	184
ELÄMÄ JA TAIDE TAIDEHISTORIA.....	188
TYÖKANSÄ KATSOO RISSASEEN	190
WENNERVIRTA JA RISSANEN.....	194
OKKONEN JA RISSANEN	200
LUONNONNERON MYTTI.....	207
LUKU VI LOPUKSI.....	213
VIERAITA VAIKUTTEITA: SUKUPUOLI JA LUOKKA.....	215
ELÄMÄ JA TAIDE -TARINAT	219
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	221
<i>PAINAMATTOMAT LÄHTEET.....</i>	<i>221</i>

<i>Archives de Salon d'automne. Paris. (ASA)</i>	221
<i>Bibliothèque national français, Paris-Richelieu (BNF)</i>	221
<i>Gallen-Kallelan museo, Espoo (GKM)</i>	221
<i>Helsingin yliopiston kirjasto. (HYK.)</i>	221
<i>Jyväskylän yliopisto. Taiteen ja ja kulttuurintutkimuksen laitos (JY/TKTL)</i>	221
<i>Kansallisgalleria. Arkistokokoelmat, Leikekokoelma ja Kuvapalvelu (KG)</i>	221
<i>Pohjanmaan museo, Vaasa</i>	222
<i>Åbo Akademin kirjasto (ÅAB)</i>	222
<i>SANOMALEHDET</i>	222
<i>RADIOTALTIOINNIT</i>	222
<i>VERKKOJULKAISU</i>	222
PAINETUT LÄHTEET, KIRJALLISUUS JA E-THESIS-JULKAISUT	222

ABSTRACT 257

KUVALIITE 259

PROLOGI

Menestys- ja tappiotarinat

Tälle tutkimukselle on monta lähtökohtaa. Helsingin Sanomien kulttuuritoimittajana pohdin usein aikoinaan, miksi Suomen taiteen ja kulttuurin näkyminen maailmalla on niin tärkeää. Ihmettelin, vaikka itse kirjoituksillani olin ollut tuottamassa samaa toistavaa keskustelua suomalaisen taiteen ulkomaisesta vastaanotosta. Ilon hetkiä ei ollut pitkiin aikoihin verrattuna arkkitehtuurin, muotoilun ja musiikin ”maailmanmenestyksiin”. Niitä oli ollut 1980-luvun alussa *Scandinavia today* -kampanjan avajaisissa, kun laaja *Northern Light* näyttely näytti USA:lle 1800-luvun pohjoismaisen maalaustaiteen ”ihmeen”.¹ Sittenmin tilaisuuksia kiillottaa Suomen taidekilpeä tarjosivat *Venetsian biennaalit* tai valokuvan vienti 2000-luvun vaihteessa.² Vaikka olin kriittinen nationalistista edustavuutta kohtaan, ajauduin mukaan: miksi ei kuvataide, kun kerran Karita Mattila tai Esa-Pekka Salonen.

Tohtorikoulutuksen alkaessa olin tutustunut jo aihetta sivuaviin tutkimuksiin, joista Harri Kalhan väitöskirja kartoittaa suomalaisen muotoilun menestystarinaa 1950-luvulla.³ Nationalismin käsite oli kiinnostanut aikoinaan pohtiessani Juho Rissasen maalauksissa nähtyä ”kaikkein kansallisinta” suomalaisuutta. Puitteet määrittelylle oli tarjonnut ensin Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttely Suomen paviljonkeineen, sitten Suomen taiteen näyttely Pariisin vuoden 1908 syyssalongissa.⁴ Vähitellen kiinnostuksen herätti Rissasen työskentely Maurice Denis’n ja Paul Serusier’in ateljeissa Ranskassa. Se osui 1910-luvun alkuun, jolloin kulttuuri- ja taideidentiteettiä oli hahmoteltu Ranskan kautta vuosia. Olin itsekkin Pariisi-amatööri. Kuten monelle taiteilijallekin, se oli kotikaupunki aina välillä.⁵

Suomi-brändiin keskittynyt pohdinta virkistyi, kun vierailin Pariisin syyssalongin, *Salon d’automne* arkistossa Grand Palais’ssa. Jatkoin pariin isoon pariisilaiskirjastoon, joista vanhan Bibliothèque Nationalen isossa tutkijasalissa aloin silmäillä vuoden 1908 salongin luetteloita ja näyttelykritiikkejä. Tajusin olevani lähteillä lukiessani syyssalongin Suomen taiteen näyttelyluettelosta Magnus Enckellin kirjoitusta. Muistissa oli väite, jonka mukaan arvostelijat olisivat antaneet näyttelystä murskakritiikin moittien taiteilijoiden maalauksia harmaiksi ja synkiksi.⁶ Huomasin sen myytiksi.

¹ Osallistuin toimittajana pohjoismaiden kulttuuria USA:han markkinoivan *Scandinavia today* -kampanjan avajaistapahtumiin kahden viikon ajan Washingtonissa ja New Yorkissa syyskuussa 1982 raportoiden niistä *Helsingin Sanomiin*. Mm. *Northern Light* -näyttely, 1982, National Gallery, Washington.

² *Pohjan tähdet*, 2012.

³ Kalha 1997.

⁴ Kivirinta 2006.

⁵ Olen kirjoittanut aiemmin suomalaisten nykytaiteilijoiden Ranska-yhteyksistä. Ks. mm. Kivirinta 2007.

⁶ Valkonen 1973, 26–32. Käsitykset kritiikeistä perustuvat paljolti kansainvälisen uutispalvelun ja ruotsalaislehtien välittämiin tietoihin sekä Wentzel Hagelstamin Pariisin kirjeisiin *Hufvudstadsbladet*issa.

Pariisin syyssalonki 1908

Salon d'automne syyskuussa 1908 oli ollut Suomen taiteelle mahdollisuus näyttää maailmalle. Pariisiin oli matkustettu samassa hengessä kuin muutama vuosi aiemmin Pariisin maailmannäyttelyyn. Nyt pääosassa oli maalaustaide. Vuoden 1900 maailmannäyttelyssä menestyneet arkkitehtuuri ja taideteollisuus olivat vain viitteitä. Suomen taide oli saanut näyttelykomissaari Magnus Enckellin suhteilla aitiopaikan salonkiin. Näyttelyyn oli lähdetty esittelemään kansallisia saavutuksia⁷, joskin yhteys oli toinen. Neljäs *Salon d'automne* ei ollut maailmannäyttely vaan modernistisen taiteen seulontapaikka, jonka asema ei ollut vielä keskeinen.⁸ Siellä pariisilais-kansainvälisen päänäyttelyn rinnalla järjestetty suomalaisosasto esitteli 23 taiteilijaa ja yhteensä 183 teosta, joista suurin osa oli maalauksia ja grafiikkaa.⁹ Luettelosta ilmenee, että taiteilijoista laajimmalla kokonaisuudella osallistui taustahahmo Akseli Gallen-Kallela, jonka teoksia oli syyssalongissa myös seuraavana vuonna.¹⁰ Gallen-Kallelan 36 teoksen jälkeen toiseksi suuremmalla kokonaisuudella (22 teosta) esittäytyi Magnus Enckell.¹¹ Muitakin isoja kokonaisuuksia oli: Hugo Simberg (20 teosta), Eero Järnefelt (14 teosta) ja Juho Rissanen (13 teosta). Lisäksi muistettiin Suomi-Ranska -suhteiden siihenastista ”taidediplomaattia”, Albert Edelfeltiä, joka oli kuollut kolme vuotta aiemmin. Näyttelyn taiteilijoissa olivat myös Pekka Halonen, Väinö Blomstedt, Verner Thomé, Antti Favén ja Erik O. Ehrström.¹² Ainoina naisina, kukin muutamalla maalauksella, osallistuivat Juho Rissanen puoliso Hilda Flodin sekä Sigrid Schauman ja Ellen Thesleff. Heistä Thesleffin Italiassa maalaamat värikkään ilmaisuvoimaiset maisemat oli pantu merkille kotimaassa.¹³ Helene Schjerfbeckin maalauksia ei ollut mukana. Vaikka komissaari Enckellillä oli ollut kenties taka-ajatuksia näyttelystä¹⁴, uusiakin modernismin suuntauksia esittelevään syyssalonkiin nähden suomalaistaiteen näyttely oli takautuva.¹⁵

Ajanjakso vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyn, suurlakon 1905 ja myös Albert Edelfeltin kuoleman jälkeen oli Suomen poliittis-taloudellista ja kulttuurista murrokskautta.

⁷ Ibid, 25.

⁸ Pariisissa työskennelleistä ja sen salongeissa esittäytyneistä taiteilijoista suuri osa oli muita kuin ranskalaisia. Näyttelyt herättivät keskustelua paikallisissa lehdissä. Adamson&Norris 2009, 7–8. Brauer 2009, 23. *Salon d'automne* ja *Salon des Independents*’n keskeinen asema pariisilaisella taidekentällä vakiintui vasta 1920-luvulla. Siihen asti erilaiset antimodernistiset suuntaukset olivat olleet vahvoilla Ranskassa.

⁹ *Catalogue illustré de l'exposition d'art Finlandais*, 1908.

¹⁰ Kivirinta 2011, 108–118. Pariisin uusi moderni taide ei miellyttänyt Gallen-Kallelaa, joka ennen Itä-Afrikan matkaansa työskenteli siellä vuodenvaihteen 1908-09.

¹¹ *Catalogue illustré de l'exposition d'art Finlandais*, 1908.

¹² Ibid. Taiteilijoista moni oli mukana Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljongissa ja Grand Palais’n suomalaisnäyttelyssä vuonna 1900: Gallén (Gallen-Kallela), Edelfelt, Enckell, Halonen, Blomstedt ja Rissanen.

¹³ Valkonen 1990a, 182. G. Strengell, ”Finsk konst”, *Nya Pressen* 17.11.1906. Näytelyarviossaan Strengell vertasi Thesleffin maalauksia Kandinskyyn.

¹⁴ Ahlström-Taavitsainen 1984, 30.

¹⁵ Valkonen 1973, 25–26. Valkonen 1990a, 185. Ahlström-Taavitsainen 1984, 30–35.

Osallistuminen syyssalonkiin Pariisissa jatkoi kansallisen määrittelyn linjaa. Esillä ollut taide ei keskittynyt Suomessa tunnettuun ranskalaisperäiseen jälki-impressionismiin, josta avantgardistisimmat pariisilaistaiteilijat olivat etäännyneet. Pariisissa vaikuttivat monet uudet suuntaukset. Grand Palais'ssa esittäytyi kirjallisuuttaiteellisen manifestinsa juuri julkaissut Henri Matisse, *Salon d'automne* näyttelyn keskipiste. Matissen osio oli suurin, 30 teosta, maalauksia ja veistoksia.¹⁶ Pienemmillä kokonaisuuksilla osallistuivat saman fauvistiryhmän taiteilijat, Kees van Dongen sekä 1800-luvun lopun ”nabislaiset” Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Vlaminck ja Maurice Denis¹⁷; lisäksi mukana olivat Odilon Redon, Wassily Kandinsky, Fernand Leger ja Marcel Duchamp¹⁸, eri ikäpolvien ja kansallisuuksien taiteilijoita. Taiteilijoista monella oli jo asemaa modernisteina ja vaikutusvaltaisia taidekauppiaita toimi taustalla.¹⁹

Salon d'automne järjestettiin vuonna 1908 neljättä kertaa. Keväisen riippumattomien salongin tapaan siitä oli tullut jo modernismin vakiinnuttamisen kannalta tärkeä instituutio. Salonkiteokset herättivät väittelyitä modernista taiteesta, myös Ranskan kansallisen taiteen linjauksista. Akateemis-klassinen taidenäkemys oli edelleenkin vahvoilla 1920-luvulle saakka ja myöhemminkin.²⁰ Suomen taiteen näyttelyllä oli siis poleemiset, avantgardistiset ja myös antimodernistiset kehykset²¹. Esillä olleet keskittyivät lähinnä ideoihin, joita oli haettu kansallissävytteiseen monumentaalitaiteeseen Italiasta. Freskovaikutteita edustivat Gallen-Kallelan *Kalevala*-aiheet, Enckellin ja Simbergin useat luonnokset Tampereen Johanneksenkirkon maalauksiin sekä Edelfeltin luonnokset Helsingin yliopiston juhlasalin seinämaalaukseen. Maailmannäyttelyssä akvarelleista kiitelty Juho Rissanen esittäytyi nyt öljymaalarina, työ- ja naisaiheisten maalausten tekijänä.²² Näyttelyä täydensi Pariisissa kuvitettu, koristeellisin vinjetein varustettu luettelo.

Enckellin esipuhe näyttelyluettelossa havahduttaa: Suomi on köyhä, jälkeennjäännyt maa, jonka menneisyys on kulunut ”poliittisten järkytysten varjossa, keskellä kärsimystä ja puutetta”.²³ Vire on vähättelevä, anteeksipyyttävä. Enckell kuvailee Suomea ja pohtii, onko Suomessa

¹⁶ *Catalogue. Salon d'automne. 6eme exp. 1er Octobre au 8 Novembre, 1908*. Valkonen 1973, 26. Ks. myös Foster, Krauss, Bois & al 2004, 101–102.

¹⁷ Nabis-ryhmän jäsenet olivat kuuluneet Gauguinin jäljillä työskentelevään Pont Aven -koulukuntaan. – Ks. Valkonen 1973, 29. Juho Rissanen oli kiinnostunut nabis-taiteesta, mutta Matissen teoksista hän ei pitänyt.

¹⁸ *Catalogue. Salon d'automne. 6eme exp. 1er Octobre au 8 Novembre, 1908*.

¹⁹ Vollard 1996. Valkonen 1998, 7–13. Cézanne. *Catalogue d'Exposition à Grand Palais*. Paris 1995.

²⁰ Camille Mauclair. *Le Salon d'automne. Décembre 1908. L'Art Décoratif*. Adamson&Norris 2009, 1–24. Brauer 2009, 51–84.

²¹ Compagnon 2005. Adamson&Norris 2009. Armeijasta lähtöisin olevan ranskan termin ”avantgarde”, etujoukko, vastapainona on käytetty myös termiä ”arrière-garde”, takajoukko, eli palomiehiet, ”pompiers”, joita käytettäessä on viitattu antimoderneihin.

²² Syyssalonkin oli ripustettu Rissanen senhetkiset uudet nais- ja työaiheiset maalaukset ”Ruumiinpesijä”, ”Lattianpesijä”, ”Seuloja” sekä luonnokset Nilsin kirkon alttaritauluun ja Helsingin kansankirjaston lukusalin maalauksiin. *Catalogue illustré de l'exposition d'art Finlandais, 1908*.

²³ Magnus Enckell, Préface. *Salon d'automne. Catalogue illustré de l'exposition d'art Finlandais, 1908*.

sijaa älylliselle ajattelulle tai paikkaa taiteelle. Hänestä taiteen ei pitä vetäytyä primitiivisten kansojen tasolle, eikä Suomen ole syytä heittäytyä maailmaa liikautteleviin huimapäisiin ajan aatoksiin.²⁴ Esipuhetta on tulkittu niin, että ranskalaistaiteen uusista virtauksista taiteilijana kiinnostunut Enckell häpesi näyttelyn ”maalaismaisuutta”.²⁵ Sävy on alemmuudentuntoinen.

Enckell selitti tilannetta Suomen syrjäisyydellä ja nuoruudella: ”Uskaliaisuudesta Suomessa ei ole pulaa ja sen sijasta, että käännyttäisiin nyt taaksepäin, on edettävä, koska eristäytyminen on kohtalokasta. Me etenemme, mutta jos kulkumme on vielä epävarmaa, selitys on puuttuvassa kuvanveiston traditiossa ja kuvataiteemme nuoruudessa.” Hän toteaa, että vasta puoli vuosisataa sitten Suomi sai ensimmäisen taiteellisen mestarinsa, Albert Edelfeltin. Vasta tämän ”suuren aloitteentekijän” jälkeen on noussut joukko ”tulisieluisia lahjakkuuksia”, kuten Gallen-Kallela ja Rissanen, joiden taiteen keskiössä on kotimaan paikallinen kulttuuri. Eliel Saarisen ja monen muun ymmärrys on laajempi, kansainvälisempi. Ulkopuolinen näkee kansalliset piirteet paremmin kuin suomalaiset itse. Enckell toivookin, että Pariisissa puhuttaisiin nimenomaan ”suomalaisesta” taiteesta, jota voi tarkastella vuosien 1889 ja 1900 maailmannäyttelyissä esitellyn taiteen, arkkitehtuurin ja taideteollisuuden, kehyksessä. Syyssalongin osastona järjestetty Suomen taiteen näyttely olisi odotuksia ja toiveita herättävä alku.²⁶ Kyse ei siis ole vain maalaustaiteesta vaan suomalais-kansallisesta taiteesta, jolle odotettiin kansainvälistä hyväksyntää. Siitä huolimatta, että pariisilaistaiteen uudet suuntaukset kutkuttavat Enckelliä, hänen esityksensä viittaa muuhunkin, taiteenvälisiin

²⁴ ”La Finlande est un pays pauvre, retiré, dont tout l’histoire s’est passé dans l’ombre, au milieu des tourments de troubles politiques, au milieu de misères et privations de toute sortes. A-t-elle trouvé cependant le moyen de s’occuper de culture intellectuelle? Y-a-t-il dans sa vie pour l’art? En tout cas, son art ne doit-il pas forcément se restreindre au cercle d’idées des peuples primitives? Ne serait-il pas trop audacieux à nous ne vouloir avoir notre part dans le grand mouvement artistique, qui, de nos jours, remue le monde? Cette audace, pourtant, nous l’avons. Il nous la faut, car si l’on ne veut pas retourner sur ses pas, si l’on veut avancer, l’isolement est funeste. Nous marchons. Si notre pas est encore mal assuré, une explication s’en trouve dans le manque absolu de toute tradition plastique et dans l’extrême jeunesse de notre art. Il n’a pas encore un demi-siècle, et son premier maître fut Edelfelt. Après ce grand initiateur, nous avons en tout un essaim d’artistes, fervents et doués, dont quelques-uns comme Gallien-Kallela et Rissanen sont fortement imprégnés de caractère local, tandis que Saarinen et l’autres font prévue d’une compréhension plus vaste. Tous sont pourtant liés pour bien des traits communs. Les qualités caractéristiques pour tous nos artistes, un étranger les verra peut-être mieux que nous. Espérons qu’elles se feront assez remarquer pour qu’il soit permis de parler d’un art finlandais. Aux expositions de 1889 et de 1900, la Finlande avait déjà son pavillon. Pourtant l’Exposition finlandaise organisée cette année par le Salon d’automne, doit presque être considérée comme un début, car jamais auparavant notre art, pour se faire connaître à Paris, n’a trouvé un emplacement ainsi favorable et un milieu aussi choisi. Quel accueil nous ferai le public parisien le plus artiste, et le plus difficile du monde. Puisse-t-il du moins apprécier le sérieux de nos efforts et la franchise de notre sentiment. Paris, septembre 1908. M. Enckell « Magnus Enckell, Préface. Salon d’automne. Catalogue illustré de l’exposition d’art Finlandais. 1908. BNF, Paris-Richelieu.

²⁵ Valkonen 1973, 26. Ahström-Taavitsainen 1984, 32.

²⁶ Luettelon esipuhe loppuu toivomukseen: ”Sillä koskaan aikaisemmin taiteemme ei ole saanut siellä (maailmannäyttelyissä) niin hyvää paikkaa ja erinomaista ympäristöä. Arvattavaksi jää, minkälaisen vastaanoton taiteemme sitten saa pariisilaisyleisöltä, joka on kaikkein taiteellisin ja vaikein maailmassa.” Magnus Enckell, Préface. Salon d’automne. Catalogue illustré de l’exposition d’art Finlandais. 1908.

ja -sisäisiin voimasuhteisiin. Jo kansakuntana esiintyvä maa ei voi saada taiteelle yllirajaista menestystä ja kansallista mainetta ilman arkkitehtuurin ja taideteollisuuden kokonaistaideteosta, vuoden 1900 maailmannäyttelyssä esiteltyä kansansielun kotia.²⁷

Taide kytkettiin menestyksen eetokseen toivomalla auktorisointia Ranskasta. Pariisilaisyleisö ja -kriitikot arvioitiin makutuomareiksi taiteen ja sen ”suomalaisuuden” suhteen. Suomi-kuva oli keskeisin. Odotuksia tuki *Salon d'automne* käytäntö kiinnittää huomio päänäyttelyn kansallisiin osastoihin. Saksan taiteen osaston sijasta nopeasti pystytetty Suomen taiteen näyttely oli kansallinen demonstraatio, kun muun salongin oletettiin esittelevän lähinnä Pariisi-lähtöistä, instituutioista riippumatonta nykytaidetta. Suomelle näyttely oli suursatsaus, jonka pariisilaisvastaanotto kiinnosti kotimaassa. Vaikka tiedot kriitikkojen näkemyksistä välittyivät Suomeen lähinnä Ruotsin ja Venäjän lehtien kautta, uutiset vaikuttivat. Palautetta arvotettiin ja debateista tuli osa tšekäläisen taidekentän murrosta. Vuosikymmeniä sen jälkeen on esitetty, että voiton huuman sijasta Suomen taide sai kokea häpeän. Käsitykseni mukaan näkemys on vääristynyt. Arvelen, että taidehistorian kirjoituksessakin vaikuttanut häpeäpuhe on ollut lähtöisin Suomesta. Ranskalaiskriitikot olivat lukeneet Enckellin kirjoituksen, jonka nolosteleva sävy toistui sitten Ruotsista ja Venäjältä välittyneistä kommenteista. Se on kertautunut monesti myöhemmin. Häpeä on osa Suomen taidehistorian kertomusta.

Painokkaimpana on esitelty Gallen-Kallelasta ja Rissasesta kirjoittaneen *Salon d'automne* sihteerin Étienne Avenardin näkemyksiä. Kuukausi syysalengin jälkeen, marraskuun alussa 1908 ilmestynyt *Art et Décoration* -lehden kirjoitus tuo mieleen kritiikin vuorovaikutteisena toimintana. Avenard kommentoi Enckelliä toistaen Suomessa esitettyjä näkemyksiä. Hän tekee huomioita muistellen Suomen taidetta vuoden 1900 maailmannäyttelyssä ja pahoittelee, että Eliel Saarisen arkkitehtuuripiirrosten ohella mukana ei ollut ”loistavaa nuorta suomalaista arkkitehtuuria”. Sekin oli vahinko, että Eric O. Ehrströmin koruista huolimatta taideteollisuus puuttui. Kommenttia alleviivaa huomio Suomen osaston ”tyylikkäästi toteutetusta näyttely-ympäristöstä”. Erityistä on vaaleus, selkeys ja kirkkaus, sävy sävyyn -kokonaisuus, josta syntyy vaikutelma hienostuneen yksinkertaisesta mausta. Mutta koska kyseessä oli maalausnäyttely, kirjoitus huipentui siihen, että näyttelyllä oli merkitystä, ”sekä heidän että meidän kannalta”.²⁸ Näyttelyn ulkoasu teki vaikutuksen.

Suomessa Avenardin näkemyksiä kommentoitiin laajasti. Ilmeisesti tšekäläiset toimijat eivät olleet tutustuneet esimerkiksi Pierre Heppin kritiikkiin *Beaux-arts* -lehdessä. On mahdollista, että joku Pariisin uutisia Suomeen välittäneistä ruotsalaiskirjoittajista olisi viitannut juuri siihen. Voi myös olla, että Hepp oli ollut tietoinen Enckellin esipuheesta, koska hän kirjoitti

²⁷ Smeds 1996, 311, 337–345.

²⁸ Etienne Avenard. ”Le Salon d'automne”, *Art et Décoration*, Novembre 1908. – Kalha 1997, 14–34, 268–271. 1950-luvun diskurssi suomalaisen muotoilumme kansallisuudesta oli muuntuma 1900-luvun vaihteesta. Omaleimaisuuden määrittäminen sijoittui modernismin kriteerien mukaisen ”hyvän maun” säännösten piiriin.

taiteilijoiden juovan lähteestä, jolla hän tarkoitti Ranskan modernismia 50 edellisvuoden ajalta. ”Mais cette source, outre qu’elle n’est moins fournie qu’en naiveté. Elle ne produit pas, elle consomme--”.²⁹ Heppin mielestä suomalaisten Ranskasta löytämä ”lähde” ei ruokkinut muuta kuin naiiviutta. Sen sijaan, että yhteys Ranskaan olisi tuottanut, se kulutti. Lausunto on nähtävä osana Heppin artikkelia, jonka puitteet ovat silloin Ranskassa vallalla olleessa klassismissa. Hepp arvosteli syyssalongin välityksellä modernismin tilaa vuonna 1908. Ranskassa vaikutti usea samanaikainen taidesuuntaus. Hepp, kuten salonkia voimakkaasti suominut Camille Maclair³⁰, kritisoi modernismin murrosta. Antimodernin keskeisyydestä huolimatta käsite ei ole saanut paljonkaan huomiota ennen tuoretta tutkimusta.³¹ Jo Maclairin ja Heppin kirjoitukset osoittavat, että akatemismi oli juurtunut 1900-luvun alun Ranskan taiteeseen. Sen kannattaja oli nabislaisena aikoinaan tunnettu, Matissea vastustanut Maurice Denis³², joka vaikutti sittemmin moneen Suomessa, kuten Juho Rissaseen. Denis’n ajatusten puolestapuhuja oli Eero Järnefelt, joka kiisteli taidekäsityksistä Sigurd Frosteruksen kanssa. Matissen taide oli Järnefeltille ja Rissaselle kauhistus.³³ Denis’n oikeistolaiset tukijat odottivat tästä kansallisen taiteen puolustajaa. Kirjoituksissaan Denis korosti klassismia.³⁴

Suomessa havahduttivat Venäjän lehdistön moitteet syyssalongin separatismista. *Golos Moskvun* kirjoittajan mukaan taiteilijat olisivat hyötynneet esiintymisestä venäläisten kanssa, nyt tulos oli ”surkea”.³⁵ Pariisilaisarvioita tulkinnut lehti mahdollisesti toisti Enckellin näkemyksiä tähdentäen, miten heikkoa Suomen taide oli venäläisten rinnalla.³⁶ Suomen taiteen näyttelyn taustallahan olivat olleet Enckellin suhteet pariisilaistuneen pietarilaiskoreografi Sergei Djagilevin kanssa.³⁷ Syyssalongin osana näyttelyllä oli iso nationalistis-poliittinen merkitys, muistutti myös *Golos Moskvun* kirjoitus. Suomi oli osa Venäjää, jolla oli kulttuuriset ja tuolloin hyvät diplomaattisuhteet Ranskaan.³⁸ Syyssalongin venäläistaiteilijoista huomattavin oli Wassily Kandinsky. Suomessa antimodernismi sai suosiota.³⁹ Muutama taiteilija teki omat päätelmänsä Pariisissa, kun useimmat kritikot saivat tyytyä muualta välittyneisiin arvioihin.⁴⁰ Pariisin häpeäkertomus jäi elämän.⁴¹

²⁹ Pierre Hepp, « Le Salon d’automne ». *Gazette des Beaux-arts*, 50 (1908).

³⁰ Camille Maclair, “Le Salon d’automne”, *L’art décoratif*, Décembre.

³¹ Kotkavirta 2000, 62–88. Compagnon 2005., 7–11, 25. Adamson&Norris 2009.

³² Gutman 2013, 19. Viittaa mm. Ingres’n takautuvaan näyttelyyn Pariisin syyssalongissa 1905. Samassa salongissa fauvistit tekivät läpimurtonsa.

³³ Argus 1.11.1908. Gutman 2013, 22–23.

³⁴ Gutman 2013, 22–23.

³⁵ ”Den finska utställningen à Salon d’automne. Ett uttalande i Golos Moskvý”, *Nya Pressen* 26.10.1908. Valkonen 1973, 27–28.

³⁶ Ibid.

³⁷ Valkonen 1973, 25. Ks. myös *Mir Isskustva* -näyttely. Ateneum, Helsinki 1998.

³⁸ Ibid.

³⁹ Gutman 2013, 22–44.

⁴⁰ Valkonen 1973. Valkonen 1990, 185.

⁴¹ Gutman 2013, 22. Timo Valjakka, ”Art Deco läpäisi kaikki taiteet. Art Deco on ristiriitainen ilmiö, josta on vaikea saada otetta. Amos Andersonin taidemuseon näyttely keskittyy tyyliuunnan varhaisvaiheisiin ja Suomen suhteisiin”, *HS* 16.3.2013.

JOHDANTO

I Tutkimuksen lähtökohta. Tutkimuskohde ja -kysymykset. Teoria ja työkalut

Keväällä 1913 *Uusi Aura* -lehteen laatimassaan taidekatsauksessa kriitikko ja taidehistorioitsija Onni Okkonen tuomitsi kieliriitojen sisällyttämisen taiteen alueelle. Suomalaisen kulttuurin elinehto oli hänestä ”rakkaus kotoiseen, suomalaiseen”, myös suomen kieleen. Okkonen pohti samalla suomalaiskansallisen taiteen käsitettä. Se merkitsi hänen mukaansa kotoisuutta ja omaperäisyyttä, ne olivat samalla kriteerejä hyvälle taiteelle. Taide samoin kuin yksilö oli sidottu kansallisuuteensa. ”Vain olemalla hyvä oman kansan jäsen, olemalla ylimalkaan oma väärentämätön itsensä, ihminen saattaa olla samalla hyvä yleismaailmallinen kansalainen. --- Ellei meillä suuressa eurooppalaisessa seurassa ole ajan pitkään jotain itsenäistä ja omaperäistä sekä samalla kaunista näytettävää, käy niin, että eurooppalaiset tulevat pian väsymään meihin ja unohtavat meidät.”⁴² 1910-lukulainen tienviitta oli kriitikolle selkeä. Oli jatkettava edellisen vuosisadan lopun kansallisten taiteilijoiden jalanjäljissä. Okkonen puhui fennomaanin äänenpainoin ja velvoitti, että taiteen piti jalostaa kansakuntaa ja ohjata löytämään sen tulevaisuus kansallisesta menneisyydestä.⁴³ Sitä merkitsi etenkin 1800-luku, alkuperäisen kansallisen taiteen ja kansanrunojen kulta-aika, josta hänen mukaansa puuttuivat ”vieraat vaikutteet”. Suomalaisen kulttuurin oli hyvä näkyä eurooppalaisessa yhteydessä, Okkosen mukaan puhtaana ja erityisenä.

Puhe vieraista vaikutteista on ollut taidehistoriaan ja kulttuurikeskusteluun vakiintunut ajattelutapa Suomessa.⁴⁴ Se toimii kielikuvina ja kertomuksissa voimakkaasti elävänä kansallisena tilana⁴⁵, johon viitattaessa korostuvat itsenäisyys, oma- ja alkuperäisyys, ero muihin. Taidehistorian nykytutkimuksessa sillä on ymmärretty myös nihkeää suhtautumista kansainväliseen taiteeseen ja 1900-luvun alkuvuosien varovaisuutta modernismin suhteen.⁴⁶ Mutta toisaalta myös nykytutkijoiden kriittinen näkemys on kyseenalaistunut arvottavana. On esitetty, että taidehistoriaa tulkitaan usein vakiintuneen modernismikäsitteksen keskiöstä käsin. Muiden muassa Erkki Anttonen on arvioinut, että tutkijat eivät ole aina avanneet sitä, mitä he modernismin käsitteellä oikeastaan tarkoittavat.⁴⁷ Tämäkään väite ei pidä aina paikkaansa, modernin ja modernismin moninaisuudesta on jonkin verran jo tutkimusta täälläkin.⁴⁸ Se on käsitelty esimerkiksi sukupuolierityisiä näkökulmia naisten ja miesten

⁴² O.O-n, ”Taidekatsaus”. *UA* 24.4.1913.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ks. Foucault 2005 (1969). Foucault diskursiivisista säännönmukaisuuksista, lausumista ja muodostelmista.

⁴⁵ Bhabha 1990, 3.

⁴⁶ Valkonen 1993. Reitala 1982, 435–437. Reitala 1990, 224–226. Karjalainen 1990, 24, 41. Anttonen 2006, 12, 68–71. Anttonen on muistuttanut, että Okkosen ja myös Ludvig Wennervirran lailla muutkin kriitikot painottivat kansallisen kulttuurin merkitystä, mutta kaikki eivät suhtautuneet yhtä intohimoisesti aiheeseen.

⁴⁷ Anttonen 2006, 12, 84–85.

⁴⁸ Ibid, 66. Kalha 1997, 29. Frigård 2008, 36. Modernin tutkiminen kulttuurisena ilmiönä.

moderneihin; sen mukaan modernisoitumisessa ja modernismissa omilla ehdoillaan ovat olleet mukana monet naiset ⁴⁹. Toisaalta kuitenkin vastakohtajaot, kansallinen – kansainvälinen ja moderni (uusi) taide – perinteinen (vanha) taide, suomenkielinen – ruotsinkielinen, mies – nainen, toistuvat tutkimuksiin kerrostuneina ajattelutapoina, tietojärjestelminä ja myyttisesti rakentuvina hierarkkisina lausumina. ⁵⁰ Kansallinen kulttuurin tila säilyi pitkään käsitteistössä vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyn kodinomaisena sisäpiirinä ⁵¹, josta käsin katsottu moderni taide on ollut paljolti myös vierasta. Mutta kiinnostusta on herätelty jaon tuollekin puolen, siihen, mitä muut ajattelivat meistä.

Katseen käännettyä muita kulttuureja ei ole tarkasteltu enää niin ulko- ja yläpuolelta, moderniksi ajatellusta tiedon norsunluutornista. Viime vuosikymmenten postkolonialistinen tutkimus on herätellyt näkemään maailman moninaisuutta ja myös pohtimaan sitä, miten ja miksi modernin ”sivistyneen” maailman syrjässä elävistä kulttuureista löytyneet ”villit” ovat kiehtoneet siirtomaavalloittajia renessanssista lähtien. Myös 1800–1900 -lukujen vaihteen maailmannäyttelyistä tehty tutkimus on osoittanut Euroopan ulkopuolisista kulttuureista rakentuneet mytologiset konstruktiot ja niiden esineellistämisen. Villeiksi nimettyjä kulttuureja on ihailtu samalla, kun on tunnettu vastenmielisyyttä näitä toisia kohtaan. ⁵²

Vierauspuheet saavat merkityksen Michel Foucault’n määrittelemänä ajattelutapana, useiden lausumien ”diskursiivisena muodostelmana”, joka ylittää kronologiset historialliset ajanjaksot, muutokset ja murrokset. ⁵³ Näkökulman juuret ovat myös Edvard Saidin, Homi Bhabhan ja Stuart Hallin kehittämässä postkolonialistisessa toiseustutkimuksessa. ⁵⁴ Hall on esittänyt tärkeän kysymyksen: Kuinka merkityksellistämme ihmisiä, jotka ovat erilaisia kuin me? ⁵⁵ Painopisteen voi kääntää myös lähelle, koskemaan meille ”vieraita” asioita, esimerkiksi modernismia, jota muutamissa 1920-luvun julkipuheissa tarkasteltiin suomalais-nationalistisesta näkökulmasta vieraana, kuten Neuvosto-Venäjän bolsevikkitaidetta. ⁵⁶ Taiteeseen sopii Pentti Alasuutarin huomautus, että ongelma, johon nationalismiin käsitteellä on viitattu, on periaatteessa ”kaikkein me-hengen luomiseen ja yhteisyyden kokemiseen mahdollisesti liittyvä varjopuoli eli epäluulo, syrjintä, suvaitsemattomuus tai pahimmillaan väkivaltaisuus muita kohtaan”. ⁵⁷ Siihen liittyvät monenlaiset toiseuskuvat ”ryssä- ja hurrivihasta” herravihaan, jotka ovat vaikuttaneet Suomen historiassa esitettyihin mielikuviin

⁴⁹ Viljo 2004, 7. Palin 2004, 12–37. Suominen-Kokkonen 2004, 84.

⁵⁰ Kalha 1997, 29. Vrt. Foucault 2005 (1969).

⁵¹ Smeds 1996, 276. Kerstin Smeds kirjoittaa Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljongin kansallisesta kodista. Ks. Bhabha 1990, 3.

⁵² Blanchar, Boëtsch ja Jacomijn Snoep 2011. Hall 1999, 77–137 (124–127). Ks. Mitchell 1998 (1989), 455–472. Maailmannäyttelyjen ”idästä” ja orientalismista. Said 1978.

⁵³ Foucault 2005 (1969), 33–69 (54).

⁵⁴ Said 1978. Bhabha 1990, 3. Hall 1999. Kolonialismin seurauksista, kulttuurisista, rodullisista ja historiallisista eroista käytävä keskustelu.

⁵⁵ Hall 1999, 139.

⁵⁶ Anttonen 2006, 71–74, 110. Kivirinta 2010. - Gallen-Kallelan suhteesta modernismiin.

⁵⁷ Alasuutari 1999, 31–53.

suomalaisuudesta.⁵⁸ 1920-luvulla erityisesti ruotsinkielistä yläluokkaa pidettiin muukalaisena, eliitinä, jolla ei ollut yhteyttä kansaan.⁵⁹ Tämän tutkimuksen havahduttavia esimerkkejä on 1910-luvulla aktiivisten taiteilijaryhmittymien, Septem-ryhmän ja Marraskuun ryhmän väliseksi merkitty juopa, josta muotoutui taidehistorian kirjoituksen kansallinen jakolinja suomenruotsalainen vastaan suomalainen. On esitetty, että sitä vahvisti artikkeleillaan aktiivisesti 1930-luvun lopulla *Suomalaiseen Suomeen* kirjoittanut E.J. Vehmas.⁶⁰ Näkemys muistutti suomalaisuusaktivistien kielipoliittista näkökulmaa, joka sittemmin on vaikuttanut myös taidekentän modernismikäsitteissä myöhemmin.

Nationalismiin kytkeytyvän modernin historialliset kerrostumat ovat syvät. Kansallisvaltion ensivuosisien aktivistipiireissä vakiintui lähes normiksi näkemys, jonka mukaan ”kansan” elin- ja sivistystason kohottamisen saattoi äärimmilleen vietynä toteuttaa vain kieleltään ja mieleltään ”suomalainen sivistynyt sääty”. Niin totesi AKS-aktivisti, taitavana retorikkona pidetty Niilo Kärki kansallista eheytymistä korostavassa Turun suomalaisen ylioppilaskunnan Kalevalan päivän juhlapuheessaan vuonna 1924.⁶¹ Toisaalla taas talonpoikaissiikkeeseen kytkeytyvän alkiolaisuuden vastakuvaksi muotoutui näkemys turmeltuneista ruotsinkielisistä kaupunkilaisherroista.⁶² Miika Siironen on asettanut 1920-luvun vaihteen ”suomalaisuutta” korostavan ilmiön vuoden 1918 sisällissodan voittajien yhteiskunnallis-poliittiseen tulkintakehykseen. Kulttuurisesti kyse oli eheytyksen ajasta, 1800-luvun kansallisromanttisen fennomanian jatkumosta. Eurooppalaisen kehityksen kanssa yhteneväisesti se merkitsi ”puhtauden” vaatimusta ja kansallisen kulttuurin kääntymistä sisäänpäin. Samantyyppistä kansakunnan ”historian keksimistä” ja menneisyyden uudelleen tulkintaa esiintyi muissa pienissä maissa, jotka olivat ensi kertaa rakentamassa modernia kansallisvaltiota. Suomessa sisällissota oli sen voittaneelle osapuolelle ”vapaussota” ja päätepiste kansalliselle unelmalle, jonka kautta menneisyyden konfliktit suodattivat sävyjä kansallisvaltion nykyisyyteen.⁶³ Menneisyys vaikutti itsenäisen maan instituutioiden ideologiseen muotoutumiseen, se näkyi myös sisällissodan jälkeisessä taidepuheessa.

Puhe vieraista vaikutteista asettuu tässä tutkimuksessa osaksi (taide)historian kertomusperinteitä. Vierauspuheelle rinnakkaisena vaikuttaa tutkimuksen prologissa esimerkin kautta käsittelemäni häpeäpuhe ja uteliaisuus siitä, miltä oma kulttuuri näyttää muiden näkemänä. Suomi-menneisyydessä keskustelut ulottuvat kauemmaksi kuin kansallisvaltion muodostumisprosessiin, jossa niillä on ilmenemismuotonsa. Liikkeellä on monia myyttejä. Matti Klinge hahmotteli vuosia sitten nationalismin myötä ilmenneitä näkökulmia erityisesti ”vieraina” pidettyihin venäläisiin. Hän esitti teesejä taustoittamaan myös poliittisen tilanteen seurauksena 1920–30 -luvulla noussutta kansallista ”ryssävihaa”.

⁵⁸ Vuorinen 2005, 246–264.

⁵⁹ Alapuro 1973, 52–54, 123–124.

⁶⁰ Ojanperä 1997, 119–120, 144–145. Anttonen 2006, 66. Ojanperä 2010.

⁶¹ Klinge 1972, 114, 121–122

⁶² Vuorinen 2005, 260.

⁶³ Siironen 2013. Kalle Haatanen. Miika Siironen haastattelussa Yle radio 1, 21.2.2013. www.yle.fi/areena.

Teeseihin kuuluvat silloiset väitteet venäläisistä halveksittavana kansana. Väitettiin, että venäläisiä on pidetty suomalaisten vihollisina aina. Arkistoista on löytynyt kuitenkin niukasti todisteita. Pikemmin mielikuva Venäjästä barbariana kytkeytyi 1800-luvun Euroopan poliittiseen tilanteeseen ja länsi-itä -vastakkaisasetteluun.⁶⁴ Lännen itärajan ajateltiin kulkevan Suomen rajaa pitkin. Klingen erittelemissä venäläisvastaisissa kirjoituksissa on sitaatti Akateemisen Karjalan-seuran itsenäisyysliikkeen toimintaan osallistuneen E.E. Kailan puheesta 1920-luvun alusta: ”-- olkoonpa joku ryssä kuinka ihastuttava ja rakastettava tahansa – on hän kuitenkin ryssä ja ennemmin tai myöhemmin peto tulee esiin kiillotetun ja silloitellun pinnan alta. Sillä verestään ja rotuominaisuuksistaan kukaan ei pääse irti.”⁶⁵

Tutkimuksen tavoite on tarkastella vierauspuheiden ilmentymiä erityisesti taiteen merkityksenannon järjestelmässä. Tulkintakentän muodostaa eri tavoin prosessoitunut modernin ilmiö, modernisaatio ja suhde taiteen modernismiin sekä sen kytkökset kansakunnan rakentumiseen ja Suomen taidehistorian historiaan. Ajanjaksoksi on valittu 1910–20 -luku ja nimetty se solmukohdaksi. Tutkimus rajautuu taidekentän voimasuhteisiin, erityisesti sen keskiöön silloin asemoituun kahteen taiteilijaan, Helene Schjerfbeckiin (1862–1946) ja Juho Rissaseen (1873–1950). Se tarkastelee näitä koskettelevaa taidepuhetta, erottelujen kautta muodostuneen tiedon käytänteitä ja merkityksiä. Kohteita eivät ole niinkään historialliset henkilöt vaan myyrit ja representaatiot; ne sitovat taiteilijan elämän ja hahmon tämän tuotantoon ja samalla kansakuntaan, sukupuoleen, luokkaan, kulttuuriseen ryhmään, kieleen ja taidekentälle. Pyrkimys on hahmotella kulttuurista kehikkoa, jonka varaan representaatio syntyy. Representaatioita tuottavat muun muassa molempia taiteilijoita esittelevät elämä ja taide -tyyppiset taidehistorialliset monografiat. Faktan ja fiktion keinoin ne määrittelevät, jäsentävät, erittelevät ja erottelevat, rajoittavat ja sulkevat ulos.

Juuri monografioita ovat tutkimuksen keskeiset aineistot, 1910–20 -luvulla julkaistut Einar Reuterin alias H. Ahtelan monografia *Helena Schjerfbeck* (1917) tai Onni Okkosen monografia *Juho Rissanen. Elämäkertaa ja taidetta* (1927). Niitä täydentävät Onni Okkosen käsikirjoitusversiot monografiaa varten ja Juho Rissasen kyseisiä käsikirjoituksia kommentoivat kirjeet sekä osa isosta valikoimasta Helene Schjerfbeckin Einar Reuterille kirjoittamia kirjeitä vuodesta 1915 aina 1940-luvulle saakka. Aineistoon kuuluu myös koti- ja pohjoismaisten sanoma- ja aikakauslehtien taiteilija- ja taidekirjoittelua. Osa aineistosta paikantuu Gösta Stenmanin muutama vuosi sitten Kansallisgalleriaan tallennettuun arkistokokoelmaan ja Åbo akademissa säilytettävään Helene Schjerfbeck -kokoelmaan. Tulkintakohteena on lisäksi molempia taiteilijoita koskevaa taidehistoriallista kirjallisuutta, tutkimuksia ja muuta kirjoittelua, jota Schjerfbeckin kohdalla on paljon. Aineistossa on kyseisten taiteilijoiden valokuvia, teoksia sekä erityisesti Juho Rissasen tapauksessa taiteilijaelämäkertojen perusteella kirjoitettua fiktiota, kaunokirjallisuutta.⁶⁶

⁶⁴ Klinge 1972, 57–112. Klinge 1975, 32–55. Hall 1979, 77–84.

⁶⁵ Ibid, 65. Klinge muistuttaa, että kyse oli AKS:ään liittyvästä Vihan veljet -nimisestä salaseurasta.

⁶⁶ Helene Schjerfbeckin elämä ja taide -tarinoita on käsitelty monessa yhteydessä myös fiktiona. En analysoi sitä tässä tutkimuksessa. Esimerkiksi Raakel Liehun romaani *Helene* (WSOY 2003).

Tavoitteena on selvittää, miten erilaiset merkityksenannot rakentavat taidehistorian kulttuurista kehikkoa kyseisenä ajanjaksona. Siksi tutkimuskysymykset ovat seuraavat:

Miten puhe vieraista vaikutteista ilmenee tutkittavan ajan taidepuheessa? Millaisten käytäntöjen tuloksena tietynlaiset merkitykset ja (modernia) taidetta ja taiteilijaa koskevat käsitykset ovat vakiintuneet (kansalliselle) taidekentälle? Miten käsitykset ilmenevät Helene Schjerfbeckin ja Juho Rissasen kohdalla? Miten käsitykset tekijästä ovat vakiintuneet taidehistoriaan, etenkin kyseisiä taiteilijoita käsittelevien taiteilijaelämäkertojen ja lehtiartikkelien kertomuksiin? Miten sukupuoli ja yhteiskuntaluokka erottuvat kyseisenlaisesta modernismin taidepuheesta ja representaatioista?

Asetettujen kysymysten avulla huomio kohdentuu ennen kaikkea merkityksenantoon, jota voisi kutsua Hallia tai Alasuutaria soveltaen me ja muut -diskurssiksi. Nimitän sitä vierauspuheeksi. Tutkimus erittelee sitä elämä ja taide -tyyppisten kirjojen kertomuksista ja muun kirjoittelun taidepuheesta samalla, kun se tarkastelee tutkimuskohdetta valittujen käsitteiden, taidehistorian, nationalismin sovellutusten ja modernismin kautta. Koska näkökulma on feministinen, keskiössä on hahmottaa sitä, miten sukupuolen ja luokan kategoriat vaikuttavat merkityksenannon kautta syntyneissä representaatioissa ja myyteissä. Painettujen ja painamattomien kirjoitusten ytimessä on taidehistorian elämäkerta-aineisto, julkaisuina monografiat.

Catherine M. Soussloff muistuttaa, että taiteilijajaksilöistä ja taiteesta kertovat monografiat kytkeytyvät (taide)historian paradigmaan.⁶⁷ Tässä tapauksessa se tarkoittaa kuvataiteilijoiden myyttistä asemaa kulttuurisena konstruktiona ja sitä, miten taiteilija ja hänen teoksensa nivELYvät kertomuksissa toisiinsa tai eriytyvät toisistaan. Gabriele Guercio on korostanut taiteilijanimelle otsikoidun monografian modernisoivan kertomisen tapaa, jonka juuret ovat kaukana antiikissa.⁶⁸ Soussloff taas on esittänyt ajatuksen taiteilijaelämäkertojen lajityypin yhteydestä elokuvien auteur-teorioihin, esteettisiin näkemyksiin tekijän elämän ja tämän teosten keskinäisestä vastaavuudesta.⁶⁹ Tarkastelen tutkimukseen valikoituneita taiteilijaelämäkertoja julkaisuaikansa modernin kansakuntaisuus-ajattelun kehyksessä kuin myös niiden yhteyttä pyhimyskertomuksiin.⁷⁰ Elämäkertojen representaatioista tekemäni tulkinat kutoutuvat näinkin taidehistoriaan, nationalismi- ja modernismitutkimuksiin sekä postkolonialistisesta näkökulmasta tehtyihin toiseus- ja vieraustutkimuksiin.⁷¹ Sivuan myös Guercion käsitteellistämää ajatusta taidetta elämästä, ”olemassaolona”, *Art as Existence*. Siitä on syytä olla tietoinen, koska se on niin taiteellisen työn kuin monesti myös taiteilijamonografioiden ytimessä, siis taiteilijan työ ja kyky, sisäinen pakko työskennellä

⁶⁷ Soussloff 1997, 24.

⁶⁸ Guercio 2006, 4.

⁶⁹ Soussloff 1997, 29–31. Ks. Nummelin 2005, 16–20, 217.

⁷⁰ Soussloff 1997, 4–18.

⁷¹ Bhabha 1990. Hall 1999.

joskus elämän epävarmalta pohjalta.⁷² Se tuo tutkimukseen lisäksi yhden mahdollisen tason, kokemuksellisuuden, yrityksen ymmärtää elämäkertaa sen näkökulmaa liikauttamalla, muuntamalla sen kohde subjektiksi, joka on myös tekijä.⁷³ Mallin lisäksi siinäkin on kyse taiteellisesta merkityksenannosta; taiteilijat ja taide olivat keskiössä myös aikakaus- ja sanomalehtijulkisuudessa, joka alkoi voimistua 1920-luvun Suomessa.⁷⁴ Näen taiteilijamonografiat Guercion tavoin projektina ja kiinnostus kohdistuu etenkin siihen, miten elämäkerrat ja muut kertomukset taiteilijoista määrittelevät tekijyyttä⁷⁵, taiteilijan representaation suhdetta teoksiin ja toisinpäin. Tekijä itse määrittelee representaatiotaan, kuten teoksiaankin. Myös Tutta Palin tähdentää taiteilijaelämäkertojen tutkimuksen merkitystä taidehistorialle ja sen nyky-yhteyttä kulttuurin- ja sukupuolentutkimukseen. Hän tähdentää, että taidehistoriankin keskiössä on ollut usein taiteilijan julkinen henkilö ja teokset, kun taas menneisyydessä elänyt ihminen, yksilö, jää helposti tavoittamatta.⁷⁶ Koska taiteilijan yksityisyys on usein vain taustalla, edes yritys ymmärtää historiallisen henkilön subjektikokemusta avaa näkökulmaa myös sen vaikeasti saavutettavaan tilaan.

Kysymyksenasettelu vie myös keskelle kamppailua merkityksenannoista; aina ne eivät välttämättä ole intentionaalisia tai historiaan kirjautuneita. Taiteen merkitysprosessit muodostuvat osana sosiaalisia käytäntöjä. Tarkastelen elämä ja taide -kertomuksia narratiiveina Soussloffin ja Guercinon näkemysten kautta suhteessa taiteilijamonografioiden historiografiaan, joka ulottuu Vasarin renessanssikertomuksista antiikkiin. Huomioin myös Hayden Whiten aikoinaan esittämän teesin historian kirjoittamisen ja kaunokirjallisuuden limittymisestä toisiinsa. Historian kertomuksia on tapana pitää todistusvoimaisempina kuin myyttejä.⁷⁷ Myytit, samoin kuin käsitys kaanonista ovat näin ollen kertomusten tulkinnan ytimessä.⁷⁸ Taiteen merkityksenannon erittelyssä työkaluna on myös diskurssianalyysi. Olen kuitenkin tietoinen siitä, että diskursiiviset ja ei-diskursiiviset materiaaliset tasot nivoutuvat toisiinsa.⁷⁹ Taiteilijaelämäkerrat kertovat materiaalisessa todellisuudessaan Suomessa ja Manner-Euroopassa eläneistä historiallisista taiteilijoista Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen mutta esittävät heidät representaatioina.⁸⁰ Monografioiden on ajateltu tuottavan tietoa, mikä muistuttaa sitä säätelevästä tieto- ja merkitysjärjestelmästä. Taiteilijakertomuksissa

⁷² Guercio 2006, 22. Guercio muistuttaa kirjan nimellä ”existence”-käsitteen latinaperäisestä etymologiasta: astua esiin, eteenpäin, ulos, nousta, olla. – Materialismista Johansson 2010, 196–213. Palin 2013, 37.

⁷³ Liljeström 2004. Gordon T, 2008. Saresma 2010, 74–87.

⁷⁴ Vrt. Palin 2013, 37–49. – Nykyisessä mediajulkisuudessa moni taiteilija käyttää kertomusmallia uraansa edesauttaakseen, mihin Palin artikkelissa viittaa.

⁷⁵ Guercio 2006, 2–23. Ks. Palin 2013, 36–49. Kivirinta 2013a ja b, 24–35. Kivirinta 2012.

⁷⁶ Palin 2013, 37–38. Palin muistuttaa tässä yhteydessä myös Anna Kortelaisen Albert Edelfelt –väitöskirjasta. Ks. Kortelainen 2002. Kortelainen kohdistaa katseen taiteilijan yksityisyyteen, myös materiaaliseen elämään.

⁷⁷ White 1973, 22.

⁷⁸ Barthes 1994 (1957). Pollock 1999, 3–6, 9. Salomon 1999 (1992), 344–355.

⁷⁹ Jokinen, Juhila ja Suoninen 1993, 21–23. – Uusmateriaalisuudesta Johansson 2010.

⁸⁰ Representaation eri merkityksistä, ks. Knuuttila&Lehtinen 2010, 7–31. Veivo 2010, 135–157. Johansson 2010, 197–199, 204. Rossi 2010, 261–273. Käytän representaatiota tässä tutkimuksessa sen kahdessa merkityksessä, esittämisenä ja kuvaamisena sekä edustamisena. Näen myös, että kyse on läsnä olevaksi tekemisestä tai jonkun jo olemassa olevan edustamisesta tai poissaolon korvaamisesta.

sananmukaisesti kamppaillaan sekä elämisen keskellä että representaatioiden kautta merkityksistä, jotka liittyvät taidekentän taide- ja taiteilijäkäsityksiin, niitä sääteleviin normeihin, taiteen arvon tuottamiseen, hyvän/huonon taiteen määrittelemiseen.

Selvennän hiukan sitä, mitä tarkoitan tutkimukselleni antamani alaotsikon ”Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20 -luvulla” mukaan. Taidekenttä on tutkimuksen keskiluokkaiseksi määrittelemäni kehys, jota tarkastelen pääotsikossa nimettyjen taiteilijoiden kautta. Helene Schjerfbeck -osiossa katse tarkentuu ruotsinkielisen, keskiluokkaisen ja keski-ikäisen taiteilijan sukupuolierityisyyteen ja representaatioihin aikakauden taidepuheessa. Juho Rissasen kohdalla kyse on lähtökohtiensa myötä suomenkielisen nousukasmiehen sukupuolesta ja yhteiskuntaluokasta.⁸¹ Kartoitan sitä, mitä taiteilijat teoksineen edustavat sekä sitä, miten heidät ja heidän tuotantonsa on esitetty erityisesti monografioiden kertomuksissa suhteessa kehykseen. Anu Koivusen mukaan elokuvia koskevat kysymykset liittyvät tulkintoihin; siihen, mitä katsojat haluavat niiden esittävän.⁸² Taidekirjoittajat ovat yleisöä, josta osa mittailee taiteilijoita renessanssin ja romantiikan perua olevalla nerokatseella.

Tutkimuksen teoreettisena kehyksenä on Michel Foucault’n kehittämä genealogia, valta- ja tietoverkostojen määrittämien käytäntöjen historiallisten polveutumisten analyysi. Se tarkoittaa erityisesti Foucault’n *Tiedon arkeologia* -teoksessaan perustelemaa merkityksenannon järjestelmää, siis diskurssien ja diskursiivisten muodostelmien tulkitsemista.⁸³ Koska teen tutkimusta nykyajasta käsin ymmärtääkseni paremmin sitä, kohteena on kielellä tuotettujen asioiden kerrostuminen historiaan, joka ilmenee lähteistä. Mutta, kuten Kari Immonen on todennut, kohdistamalla huomion marginaaleihin Foucault hahmottelee syntymää, kuolemaa, lapsuutta tai vanhuutta, elämää ylipäättään säätelevien sääntöjen avulla historian syvärakennetta, jonka kautta ymmärrämme menneisyyden tapahtumia.⁸⁴ Huomionarvoisia ovat muutkin Foucault’n kirjoitukset, joiden myötä tulkinta keskittyy etenkin normatiivisiin käytäntöihin ja huomaamattomiin valtasuhteisiin, ylipäättään tiedon kontrollointiin.⁸⁵ Sitä ovat esimerkiksi ruumiillisuutta koskevat määritteet. Käsitteellisesti tutkimuskehykseni on Foucault’n syväluotaaman tietovallan rangaistusjärjestelmän vaiheessa eli ”biovallan ajassa”. Se määrittelee historiallisen ajanjakson, siis 1800-luvun tiedejärjestelmien kehittymisen myötä ilmenneet normatiiviset käytänteet vaalia ja vahvistaa elämää. Biovalta rajoittaa ja ohjaa. Kiinnostavaa on siis voimasuhteiden verkosto, vallan harjoittamisen keinot ja tavat. Sen välineitä ovat hierarkkinen valvonta, normaalistava rangaistus ja tutkinta. Varsinainen valta piiloutuu, mutta sen kohteet näkyvät. Normaalistavan vallan näkökulmasta rikkeitä ovat sääntörikkomukset ja

⁸¹ Olen käsitellyt samoja kysymyksiä artikkeleissani. Kivirinta 2013 a ja b. Kivirinta 2012.

⁸² Koivunen 2004, 230.

⁸³ Foucault 2005 (1969), 11–30, 46–56. Foucault 1998/1994 (1971), 63–107. Ks. myös Helén 1995, 273.

⁸⁴ Immonen 2001, 19–23.

⁸⁵ Foucault 1998/1994 (1971), 63–107. Viljanen 2003, 111–135.

poikkeamat. Sen kehikossa ihminen on sekä osa ryhmää että yksilö.⁸⁶ Sen kehikossa määrittävät myös toisiinsa kytkeytyvät käsitteet (taide)historia, nationalismi ja modernismi.

Tulkitsessa Helene Schjerfbeckin ja Juho Rissasen representaatioita tarkastelen ihmiskehoa normatiivisen tarkkailun ja rankaisun kohteena. Taidekentällä omaksutusta modernin taiteen autonomian käsitteestä huolimatta taiteilijayksilökin on yhteiskunnan hyödyntämää käyttövoimaa. Taiteilijaakin määrittelevät koko lajin elämää säätelevän biovallan normitetut lisääntymisen mekanismit, kuten sukupuoli, seksuaalisuus, terveys, sairaus, syntymä ja kuolema.⁸⁷ Normit rajoittavat elämisen olosuhteita, niin ollen myös kieli- ja kulttuuriryhmää, yhteiskuntaluokkaa, ulkonäköä ja olemusta, koko olemista. Nyt siihen niveltäytyvät myös taidekäsitteet, joiden kehyksenä on yhteiskunta ja (visuaalinen) kulttuuri sekä taiteilijasta ja hänen työstään rakentuvat esitykset. Normeista voi myös poiketa ja taiteilijan esitys työstään ja teoksistaan olla toinen kuin se, mitä taidekirjoittelu edustaa. Siksi risteytän Reuter-Ahtelan ja Okkosen julkaisut Schjerfbeckin ja Rissasen näille kirjoittamiin kirjeisiin. Vaikka käytettävissä on ollut vain toisten osapuolten, taiteilijoiden kirjeitä, katson, että kirjeenvaihto on vuoropuhelua, jota kaksi toisensa tuntevaa ihmistä käy keskenään. Kirjoittaja pyrkii antamaan itsestään kuvan, joka vaihtelee vastaanottajan mukaan. Kun kirje sivuaa yksityisen ja julkisen rajaa, kyseessä on prosessi, jossa kahdenvälisessä ja luottamuksellisessa kirjeenvaihdossa esitetty asia muuttuu julkiseksi.⁸⁸ Vaihtoehtoja on vähintään kaksi. Henkilö on kirjoittanut kirjeen ystävälle yksityishenkilönä, jonka ajatukset kirjeen vastaanottaja muuntaa ja julkaisee näkemyksinään, kertomuksina ja tulkintoina. Toinen vaihtoehto on, että kirjeen kirjoittaja kommentoi hänelle luettavaksi lähetettyä käsikirjoitusta, mutta lopputulos on paljolti sama kuin edellisessä tapauksessa. Ensimmäinen koskee etenkin Ahtelan ja Schjerfbeckin kirjeenvaihtoa, toinen liittyy Okkosen ja Rissasen väliseen vuoropuheluun.

Koska tulkintakehys on taidekentässä, se sivuaa tiettyjä taiteilijoita, taidetta sekä instituutioiden ja niiden toimijoiden asemaa. Puitteina ovat museot, kokoelmat, järjestöt, taidekauppa, lehdistö ja kritiikki. Sovellan taidekenttään mallia, jonka Pierre Bourdieu on nimennyt modernin yhteiskunnan vallan kentäksi. Siihen kytkeytyvät sosiaalisen ja symbolisen projektit ja vaikuttavat eri pääomien lajit, esimerkiksi kulttuurinen ja taloudellinen pääoma. Kohteena on siis eräänlainen pääomien ja toimijoiden välinen voimasuhteiden tila.⁸⁹ Tulkinta huomioi henkilöiden sosiaaliset asemat, makutottumukset ja jopa käyttäytymistapaumukset, mutta ennen kaikkea tehdyt valinnat.⁹⁰ Keskiössä ovat diskursiiviset valtakamppailut, symbolinen väkivalta⁹¹ taiteilijoiden ja taidesuuntausten pönkittämisessä tai karsimisessa. Ajan visuaalista kulttuuria ei voi väistää. Tutkimusongelma

⁸⁶ Ibid. Foucault 2010 (1976), 39–43.

⁸⁷ Ibid. Foucault 2005 (1975). Ks. myös Tuori 2001.

⁸⁸ Vrt. Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen ja Vehkalahti 2011, 19–20.

⁸⁹ Bourdieu 1986 (1979), 226–256. Bourdieu 1998 (1994), 45–46.

⁹⁰ Bourdieu 1986 (1979), 258–260. Bourdieu 1998 (1994), 10–16.

⁹¹ Bourdieu 1998 (1994), 20.

on kentän kamppailujen kautta määrittyvissä merkitysten arvottamisprosessissa ja erontekojen historiallisen polveutumisen käytännöissä.

Tulkinta kohdistuu ajan taidekeskusteluun sen teemoja eritellen ja etsien, vierauspuhetta kartoittaen; samalla se hahmottele kulttuurin syvärakennetta sitä kautta. Samat aiheet ja teemat saattavat toistua polveutuen menneisyydestä ja ulottuen vuosikymmenten päähän tulevaan, välillä häviten ja nousten esille taas. Se ei etsi sukupuun alkuperää vaan keskittää huomion käsitteellisen prosessin merkityksenannon kehykseen⁹², jatkumosta katkoksiin.

Taiteilija ja taide – tutkimuksen hypoteesit

Tutkimus on tarttumassa isoihin monimutkaisiin käsiterakennelmiin. Sen kohde on kuitenkin rajattu. Tulkintaprosessi keskittyy 1910-20 -lukujen taidekenttään, mutta erityisesti kahteen päätapaukseen pohtimalla taiteilijan ja taiteen sijoittumista historian syvärakenteeseen⁹³, taidehistorian normatiivisiin merkityksenantoihin ja representaatioihin, jotka määrittävät nationalismin ja modernismin kytköksen kautta. Käsitteellä ”absolute artist”, ehdoton taiteilija, Catherine M. Soussloff muistuttaa taiteilijan ja taiteen käsitteiden kulttuurisista ehdoista. Kun tarkastelu on genealogista, historiografisessa keskiössä ovat taidehistorian esityksiä koskevat tulkinnat ja vastatulkinnat. Kohteita ovat muun muassa autenttisena ihaillun modernin nerotaiteilijan ja taiteen kytkeytyminen uskontoon ja muuhun hengenelämään tai niistä irtautumiseen. Sama koskee taiteilijan erottautumista, statusta.⁹⁴ Soussloffin kirjan nimessä esiintyvä avainkäsite ”absolute artist” liittyy taiteilijuuteen ”jumalallisen luomisen lahjan”.⁹⁵ Se viittaa Michelangelon aikalaiseen, renessanssiajan taiteilijakertomusten laatijaan Vasariin, joka esitellessään tämän taidetta – elämää samoin kuin kuolemaa – teki tästä lähes kuolemattoman.⁹⁶ Modernin taidehistoriassa taiteilijan taiteilijarepresentaatio ei ole yhtä ehdoton, joskin siinä on yhtymäkohtia.⁹⁷ Taidemaailma kierrättää samoja kertomuksia aina uudelleen.

Tunnettu representaatio modernista taiteilijasta perää antimodernina pidetyn Charles Baudelairin⁹⁸ kirjoituksiin, joita Walter Benjamin tulkitsee ajattelunsa kautta soveltaen.

⁹² Bal 2002, 8–10. Bal on siirtänyt käsitteiden yhteydet kontekstista kehikkoon (framing), mikä hänen mukaansa liittyy käsitteiden liikkuvuuteen. Vrt. Koivunen 2003, 23, 24, 28. Koivunen 2004, 239–240.

⁹³ Immonen 2001, 19–23.

⁹⁴ Soussloff 1997, 4–18. Soussloff muistuttaa Kantin ja Hegelin esteettisistä yhteyksistä saksalaiseen historismiin, 7–8.

⁹⁵ Ibid, 36.

⁹⁶ Vasari 1994, 356, 360. Vrt. Schwartz 2013, 14–23. Schwartz esittelee kaksi eri näkökulmaa Giottoon, toinen on fiktiivinen, muistikuvien fiktiivinen Giotto, jonka ominaisuudet Vasari on rinnastanut Michelangelon ihannekuvaan. Toinen on vähästä empiirisestä fakta-aineistosta muodostunut historian tulkinta taiteilijasta.

⁹⁷ Guercio 2006, 14–15. Guercion mukaan Vasarilla taiteilija on elämä ja taide -kertomuksen päähenkilö; se kuljetttaa eteenpäin tarinaa, jossa teokset heijastelevat taiteilijan elämää. 1800-luvun monografioissa taiteilija on ymmärretty samankaltaisena mutta liikkeessä, ”tulemisen tilassa olevana” tekijänä, jonka toiminta ja elämä läpäisee nyt monia tasoja.

⁹⁸ Compagnon 2003. Compagnon 2005.

Benjaminin näkemykset juontuvat paljolti symbolismista.⁹⁹ Renessanssin taiteilijamyytistä on jäljellä jotakin. Benjaminin näkemyksessä menneisyys on läsnä jopa yksityiskohdissa, joita hän vertasi allegorioihin ja kirjoitti ”luomisesta”, uskonnon ja taiteilijantyön välisenä yhteytenä barokin ja 1900-luvun modernismin välillä. Kyse on menneen maailman esineellisistä tai tekstuaalisista jäänteistä, kuten raunioista, taide-esineistä ja muista historiallisista lähteistä, joista voi muokata nykypäivässä uskottavan käsitteellisen kertomuksen.¹⁰⁰ Menneisyys elää nykyisyyteen vaikuttavina, uutta ja vanhaa risteyttävinä unenkaltaisina dialektisina kuvina, joiden keskiössä Benjaminilla on usein Baudelairen aika ja tila, 1800-luvun puolivälin Pariisi¹⁰¹. Monien muiden lailla se oli modernia Helene Schjerfbeckillekin. Myös Schjerfbeck luki Baudelairea, ja Juho Rissasen lapsenomainen representaatio edusti tämän mallin mukaista taiteilijahahmoa. Benjaminin dialektiseen kuvaan sisältyi ajatus modernin edistysuskosta, joskin käsitys historiasta kääntyi pessimismiksi. Nationalistiseksi muotoutunut 1930-luvun lopun kulttuuri määritteli Benjaminin lopulta omassa miljöössään vieraaksi.¹⁰²

Koska tutkimuskohteita ovat taiteilija, elämä ja taide, käsitteitä täytyy purkaa edelleen. Käsite taiteilija on analyysissa paljolti institutionaalisessa mielessä, toimijana taidekentällä. Tarkoitan ammattinimikettä ja sen mahdollistamaa asennetta, erityistä olemisen tapaa maailmassa. Näen taiteilijalla sekä julkisen että myös yksityisen identiteetin, vaikeasti tavoitettavan menneisyyden ihmisen elämän.¹⁰³ Julkisessa tilassa huomion kohteena ei ole ainoastaan identiteetti vaan myös valtasuhteista rakentuva toimijuus. Siihen kytkeytyvä valta on sukupuolittavaa ja muiden erojen kautta luokittelevaa. Jo historiallisessa kehityksessään taiteilijat nähdään sukupuolieron kautta¹⁰⁴. Tutkimukseni ytimessä oleva kysymys taiteilijan sukupuolesta on lähtökohtainen. Griselda Pollock ja Rozsika Parker muistuttivat aikoinaan siihenastisen taidehistorian hierarkkisuudesta ja normistosta, joka on koskenut taiteilijan sukupuolta, taiteen aiheita ja taiteenlajien välisiä suhteita. Pitkään neutraalina pidettyyn käsitteeseen ”taiteilija” sisältyy normatiivinen oletus: taiteilija on mies. Samasta sukupuolittavasta diskurssista polveutuvat ”suuren taiteilijan” ja ”neron” käsitteet.¹⁰⁵

Tutkimus rakentuu taidehistorian historian puitteissa, ja prosessi hahmottaa vähitellen käsitystäni siitä. Paluu ”rikospaikalle”¹⁰⁶ kiehtoo, samoin kuin menneisyyden avautuminen tulkinnan kautta lähteistä. Erittelen sitä, millaisten luokitusten kautta merkitykset muodostuvat. Tavoitteena ei ole vahvistaa aiempia jakoja vaan kyseenalaistaa, rajata ja nähdä

⁹⁹ Baudelaire 2001 (1859). Kotkavirta ja Sironen 1986, 20–21.

¹⁰⁰ Benjamin 1998 (1928), 175, 178. Vrt. Bal 2002, 57–95. Bal pohtii Benjaminin barokki-käsitystä kahden eriaikaisen teoksen suhteena ja rakentaa käsitteellisen yhteyden Berninin 1600-luvun ”Pyhän Teresan hurmion” ja Louise Bourgeois’n veistosten, erityisesti ”Femme-Maison” teoksen (1983) välille.

¹⁰¹ Benjamin 1986 (1955), 53.

¹⁰² Sironen 1986, 41–42.

¹⁰³ Sakari 2004, 18. Palin 2013, 38. Schwartz 2013, 15–23.

¹⁰⁴ Scott 1999 (1988), 45–46. Scott tarkastelee erityisesti työväenluokkaisia naisia luokkayhteydessään.

¹⁰⁵ Parker & Pollock 1981.

¹⁰⁶ Benjamin 1999 (1931).

menneisyys eronteon käsitteiden kautta. Koska status-taiteilijoiksi on valikoitunut pitkään miehiä, tutkimus sivuaa sitä, miten, millä perusteilla ja keiden toimesta tietyt taiteilijat saavat merkityksen ”neroina”. Siitä huolimatta, että neromyyttejä on purettu moneen kertaan, maskuliininen nerokäsite elää taidepuheessa.¹⁰⁷ Tutkimus tulkitseekin nyt sitä, miten 1910-luvun alun Suomessa nainenkin saattoi olla nero, joskin sukupuolensa takia poikkeus, kuten Schjerfbeck.¹⁰⁸ Jo Linda Nochlin osoitti, että länsimaisilla käsityksillä taiteilijoista ja taiteesta on ollut vuosisatoja institutionaalisia rajoituksia, joiden purkaminen on tärkeää.¹⁰⁹ Naiset rajattiin taidehistorian marginaaliin. Nochlin on tulkinnut myös 1800-luvun eurooppalaisten miestaiteilijoiden kuvauksia naistaiteilijoista naisena, jota seksualisoiva mieskatse alistaa.¹¹⁰

Tutkijat Suomessakin ovat pitkään kommentoineet taiteentutkimuksen rajoittumista aikoinaan vain taidehistorian hierarkian huipulle, suurten taideteosten ja suurten taiteilijoiden etsintään. Sittenmin on tullut tärkeäksi huomioida kulttuurinen ja yhteiskunnallinen kehikko, taidehistorian kirjoittamisen ehdot, monet kulttuurit, tekijät ja teokset. Moni tutkimus on käsitellyt kysymyksiä taiteen vastaanottamisesta, sitä, miten taidetta ja taidehistoriaa on tulkittu. Taidehistorian kaanonin hierarkkinen kulttuuri- ja sukupuoliero on huomioitu samoin kuin sekin, että nuorten ja naisten, erityisesti nuorten naistaiteilijoiden tekemä taide on ollut paitsiossa.¹¹¹ Myös tulkintoja normittavaa heteronormatiivisuuden matriisia on kritisoitu, samoin kuin länsimaisen kulttuurin ulko- ja sisäpuolisten muiden kulttuurien tai etnisten ryhmien edustavien taiteilijoiden poissaoloa kaanonista.¹¹² On myös eritelty universaalia käsitystä feminiinisistä tekijänimijohdannaisista; ja silti taidekirjoittelu toistaa naista määritteleviä ammattinimikkeitä sukupuoliero korostaen – ”taiteilijatar”, maalaajatar”, ”kuvanveistäjä” tai pelkkä ”neiti”.¹¹³ Naisia koskeva historiallinen merkityksenanto elää yhä.¹¹⁴ Vähättelevä puhe ”naistaiteilijoista” vaikuttaa huolimatta siitä, että runsaat sata vuotta sitten koulutettujen säätyläistaustaisten, sittenmin usein keskiluokan naisten, kuten arkkitehtien tapaan¹¹⁵, moni toimii nykyään omilla ehdoillaan. Mutta Helene Schjerfbeckin kollegoja, ”taiteilijasisaria”, ei pidetty todellisina kontakteina; he eivät olleet miehiä.¹¹⁶

Taidehistorian kriittisissä tulkinnoissakin taiteilijat määritellään yhteiskunnallisina toimijoinakin biologisen eron perusteella, kuten juuri ”naistaiteilijat”.¹¹⁷ Toisaalta

¹⁰⁷ Sederholm 1996, 80, 119. Ks. Koskinen 2006, 49.

¹⁰⁸ Ks. myös Kivirinta 2013 a.

¹⁰⁹ Nochlin 1994/1989 (1972), 144–178.

¹¹⁰ Nochlin 1994/1989 (1988), 1–36.

¹¹¹ Nikula 1987, 11.

¹¹² Butler 2006 (1996). Salomon 1998 (1991), 348.

¹¹³ Palin 2004, 15–17.

¹¹⁴ Ks. Linker 1989 (1983), 391–415. Kate Linker keskittyy representaation ja seksuaalisuuden kysymyksiin. Vrt. Butler 2006 (1991), 218–236. Erityisen tähdellistä tässä yhteydessä on Butlerin Foucault-vaikutteinen ja sitä kritisoiva näkemys sukupuolen ruumiillisuudesta.

¹¹⁵ Suominen-Kokkonen 2004, 84.

¹¹⁶ Konttinen 2006, 243.

¹¹⁷ Vrt. Pollock 1988. Pollock 1999. Swinth 2001.

feministisessä kritiikissä naisen ja myös miehen erikseen nimeäminen on myös tarkoituksellista ja tietoista, vaikka se ei ole näkynyt paljonkaan tutkimuksessa.¹¹⁸ Koska kyse on vallasta, sukupuolierityisyyden vaihtoehtona taiteilijuuden tarkastelu kohdentuu subjektipositioiden järjestelmään.¹¹⁹ Siitäkään näkökulmasta katsoen ei voi jättää huomioimatta, miten arvostuksiin ja valtaan kytkeytyvät suuren taiteilijan ja neron käsitteet ovat säädelleet modernin taidehistoriaa, jossa taiteen ja uskonnon yhteys korostuu. Taiteilijaa on pidetty luovana maskuliinisena yksilösankarina, jonka teokset välittävät universaaleja kokemuksia. Sen seurauksena on tähdennetty modernismin toistuvia tyyli-innovaatioita ja etsitty uusia autenttisia mestariteoksia. Avantgardea teoretisoinut Peter Bürger näki nerouden normien purkamisyrityksenä.¹²⁰ Toisaalta Vappu Lepistö on esittänyt, että neromyyti palvelee taidemarkkinoita.¹²¹ Taiteen historiasta aikoinaan rakentanut kehityskertomus jäseni vastakkainasettelua taiteilija- ja naisidentiteetin välillä. Naisten taide kutoutui naisellisuuteen, miesten taide epäsosiaaliseen ja yksinäiseen taiteilijuuteen. Octave Uzanne tulkitsi normia ja totesi vuonna 1912: ”The woman genius does not exist --”¹²²

Sukupuolinnormiin takertuu siis myös tämä tutkimus, joka ei tuota siinä mielessä uutta. Lähestymiskulmaani liikauttaa kuitenkin se, miten Minna Uimonen on ehdottanut nais- ja mieskansalaisuutta määrittelevän jyrkän jaon tilalle subjektiposition käsitettä.¹²³ Sitä mukaillen nais- tai miestaiteilijuutta voisi jäsentää sukupuolierityisen ohessa sosiaalisten todellisuuksien, niiden rakenteiden, merkitysten ja puhetapojen tuottamana toimijan subjektipositiona. Se tarkoittaa toimintaa rajaavia asemia, joiden kautta minuus rakentuu. Sitä kautta avautuu moniulotteinen näkökulma valtaan sekä (taide)toimijuutta tuottaviin ja sääteleviin merkitysjärjestelmiin.¹²⁴ Varsinkin, kun tätä tutkimusta määrittelee rakennemuutoksen kourissa olleen agraarivaltaisen maan sosiaalinen todellisuus, jossa markkinatalouden voimistuminen mursi etenkin kiinteää säätyjärjestelmää. Väestökerrokset olivat liikkeessä maaseudun ja kaupunkien välillä, ja vähitellen kasvava kapitalismi synnytti yhteiskuntaluokat. Se merkitsi muutoksia myös hallitsevan luokan rakenteessa. Itsenäistymisprosessi merkitsi monelle koulutusta ja sosiaalista nousua, keskiluokka eri kerroksineen kasvoi. Se muutti myös naisten asemaa. Vähitellen kehkeytyvän teollisuuden myötä omaksi ryhmäkseen eriytyi työväenluokka.¹²⁵ Luokka on sukupuolen ohella tämän tutkimuksen toinen kategoria; se luokittelee ihmiset eri säätyjen, sittemmin modernin luokkanäkemyksen mukaisesti. Se vaikuttaa taidekentälläkin, jonka luokittelumekanismeja tarkastelen feministisesti, paljolti Pierre Bourdieun keskiluokasta käsin vaikuttavan hierarkiaportaikon kautta tulkiten.

¹¹⁸ Palin 2013, 42. Palinin mukaan feministinen ”henkilökohtainen on poliittista” -ajattelu ei ole näkynyt toistaiseksi kovin vahvasti tutkimuksissa, jotka tarkastelevat naisia taiteilijoina.

¹¹⁹ Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 40.

¹²⁰ Kotkavirta 1991, 210.

¹²¹ Lepistö 1991.

¹²² Parker & Pollock 1981, 8.

¹²³ Uimonen 2003, 209. Vrt. Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 39–40.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Haapala 1986. Alapuro ja Alestalo 1992, 95. Haapala 2007, 47–63. Tolonen 2008.

Olen prosessoinut tutkimuskysymyksiin kytkeytyviä hypoteeseja aiemmin jo muutamissa kongressi-, symposium- ja seminaari-esityksissä sekä referee -artikkeleissa. Koska kaikki kysymykset kytkeytyvät erityisesti empirialuvuissa IV ja V tarkastelemini tapauksiin Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen, esitän hypoteesit tässä seuraavasti:

1. Helene Schjerfbeckin representaatiossa vieraus kytkeytyy erakoitumiseen. Se on määritellyt elämä ja taide -kertomuksen ruotsinkielistä taiteilijaa, jonka etunimi on otettu ranskasta. Sukupuolen ohella representaatiolla on muitakin määritteitä. Vieraus määrittyy ruotsinkieliseen (suomenruotsalaiseen) kulttuuriryhmään kytketyn säätyläismallien mukaan elävän naisen sairaalloisuutena ja dekadenttiutena mutta silti myös henkevyytensä ja eleganttiutena. 50–60 -vuotiaan representaatio on vanha ja sairas nainen, myytin kärsivä moderni taiteilija. Nais erityisyyden määrittelystä huolimatta Schjerfbeck saa merkityksen taiteilijanerona, jonka omakuvaa on tulkittu myös kuolemapuheen kautta. Maalausten väri- ja muotomaailmassa ei ole nähty välttämättä vieraita vaikutteita.¹²⁶

2. Juho Rissanen elämä ja taide -tarinassa vieraus erottuu taidekouluista huolimatta ”itseoppineen” miestaiteilijan hahmosta. Rissas-kuvan vahva merkityksenanto on kansallisuus, suomalaisuus. Sitä tukevia käsitteitä ovat: suomenkielisyys, suomalainen nimi, kansanomaisuus, alkuperäisyys ja määritelmä ”kaikkein kansallisin”, ”kansan” parista lähtöisin oleva myytin talonpoikainen miestaiteilija. Modernin murros vaikuttaa erityisesti Rissanen taiteilijarepresentaatiossa, jota määrittelee taidehistorian kehitystarina ”alhaalta ylöspäin”, yhteiskunnallinen nousukkuus. Mutta myös vieraus vaikuttaa. Hierarkkisesta näkökulmasta kerrotun elämä ja taide -tarinan sävy on tragikoominen: lapsuudenkokemukset sävyttävät modernia taiteilijuutta. Klassisista painottumista huolimatta Ranskassa paljon työskennelleen Rissanen 1910–20 -luvun teoksista on eritelty vieraita vaikutteita.

Hypoteesien mukaan molempia taiteilijoita, Schjerfbeckiä ja Rissasta, on pidetty merkittävänä samalla, kun heistä on kerrottu eräänlaisina taide-elämän ”toisina”. Vaikka Schjerfbeck korotettiin ”naistaiteilijana” harvinaiseksi neroksi, sukupuolierityisyyttä, kulttuuriryhmää ja ikää korostava representaatio tuottaa kuitenkin kuvaa hedelmällisyyksiä ohittaneesta eristäytyneestä ja sairaasta ruotsinkielisestä naisesta. Taiteilijan hauras representaatio siirtyi myös teoksiin.¹²⁷ Samoin tähdentyi sairaus, modernin taiteilijanerona ruumiillinen määrite¹²⁸. Juho Rissasesta on taas elänyt mielikuva itseoppineena ja koomisena ”luonnonlapsena”.¹²⁹ Yhteiskunnallinen sääty-, sittemmin luokkaero kytkeytyi sukupuoleen. Rissanen ”välitilan” nousukkaana¹³⁰ on haastava. Populaarikertomukset määrittelivät tämän outotapaiseksi ”suomalaiseksi” lähes villiksi rahvaan edustajaksi, kansan ja työväen kuvaajaksi.¹³¹, jota

¹²⁶ Kivirinta 2013b.

¹²⁷ Esim. Richter 1917. Okkonen 1917.

¹²⁸ Ks. Lepistö 1991.

¹²⁹ ”Nuori taiteilija”, *Uusi Kuvalehti* 15/1900. Okkonen 1927. Valkonen 1955.

¹³⁰ Ks. *Läpikulkuihmisiä*, 2009, 6–9. Samasta kirjasta erityisesti Rojola 2009, 11–38. Palin 2009, 39–72.

¹³¹ Simpanen 1997. 26.

taidehistoria arvioi silti ”suomalaisena” ja ”kaikkein kansallisimpana” taiteilijana.¹³² Taidekertomusten Rissasesta rakentui suomalaiskansallisesti moderni miesrepresentaatio suomenkielisyyden, alhaisen syntyperän ja sosiaalisen taustan vuoksi.¹³³

Kaanon, myytti, taidekenttä

Kreikkalaisperäinen ”kaanon” on sääntö tai säännöstö, jota on käytetty määrittelemään standardia ja vahvistamaan auktoriteettia vuosisatojen ajan, esimerkiksi uskonnollisissa tai poliittisissa yhteisöissä. Kaanon on historian hylkäävä myyttinen rakenne, johon liittyy ”alkuperän” käsite ja sen ”luonnollisuus”.¹³⁴ Kaanon on kirjautunut myös taidehistorian syvärakenteeseen myyttinä.¹³⁵ Taiteen historian kulttuuristen käytäntöjen kautta se määrittää sen, mikä on suurta, autonomista tai nerollista. Kun kaanon ajatellaan luonnolliseksi, siihen kytketään muita universaaleja arvoja, kuten eliitin varmistama hegemonia. Niinpä länsimaisen taidehistorian kaanon ilmentää kauan vallinnutta sukupuolista, seksuaalista ja etnistä yliveraisuutta Kaanonkritiikkiä kutsutaan joskus ”ulossuljettujen” kritiikiksi, johon liittyy kahtiajakoon perustuva toisen/toiseuden diskurssi.¹³⁶ Taidehistorian kaanon myötäilee kulloistenkin taidekenttien kaanoneita; siitä tulee vähitellen lähes kyseenalaistamaton itsestäänselvyys, jota myös kansallisgalleriat tuottavat kokoelmaripustuksissaan. Toisaalla ovat taiteilijat, toisaalla taide ja sen yleisö. Taiteen kehys rakentuu konventioista, joita taidepuhe määrittelee. Usein jää näkemättä taidehistoriankin tietojärjestelmää normittava valta, minkä takia merkityksenannot mytologisoituvat muuttumattomiksi ja ikuisiksi. Roland Barthes’n mukaan myytit vääristäessään myös depolitisoivat näkökulman.¹³⁷

Pierre Bourdieu on muokannut Immanuel Kantin yksilöllisyyttä korostavan, universaaliksi määrittyvän klassisen makunäkemyksen (maku – ei-maku) peruskysymyksiä sosiologian portaittaisesta luokkanäkökulmasta katsoen. Hierarkkisessa makujärjestelmässä ylimpänä ovat erottelutietoiset eli hallitseva luokka ja intellektuellit, sitä jäljittelee edistynyttä porvarillista makua edustava keskiluokka eli kulttuuritahdoltaan hyvät. Alimpana ovat provinsiaalisen porvarillisen maun edustajat, siis ”välttämättömän valitsijat” eli legitiimiä makua seuraava rahvas.¹³⁸ Tämän kolmivaiheisen järjestelmän mukaan taide on sitä, mikä taiteen vastaanottajien maun mukaan määrittyy taiteeksi. Taidetta voi määritellä monella tavalla, mutta se on aina suhteessa historiaan, merkityksenannon järjestelmään ja kenttään. Taidehistorian moderni on syvälle ulottunut kerrostunut tietomuoto, johon nähden postmoderni näyttäytyi merkityksellisenä katkoksenä. Sen mukaan vaikuttavat hierarkkiset tai ei-hierarkkiset jaottelut, taide ja ei-taide – taide, antitaide ja ei-taide. Marcel Duchamp ready-made-esineineen on sen esimerkki antitaiteesta/antitaiteilijoista kyseenalaistaa

¹³² Okkonen 1927.

¹³³ Valkonen 1990.

¹³⁴ Pollock 1999, 9. Barthes 1994 (1957).

¹³⁵ Foucault 2010 (1969). Ks. myös Immonen 2001.

¹³⁶ Salomon 1998 (1991). Mitchell 1998 (1989), 455–472. Duncan 1998 (1995), 473–485. Pollock 1999, 3–6.

¹³⁷ Barthes 1993 (1957), 189–192, 201–203.

¹³⁸ Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen. Eskola 1991, 186.

konventionaaliset ja formalistiset, samoin kuin romanttisen taideteorian näkemykset taiteesta.¹³⁹ Avantgardistien kumouksellinen toiminta on reaktiota konventionaalisiksi määriteltuihin taidekäsitteisiin, -markkinoihin ja -instituutioihin.

Teoriakehys hahmottuu 1900-luvun lopun anglosaksisranskalaisesta keskustelukulttuurista peräisin olevista poststrukturalistista näkemyksistä koskien modernia/postmodernia sekä taiteen merkityksenannon sosiaalista ja yhteiskunnallisesta luonnetta. Kyse on etenkin katsojan ja teoksen vuorovaikutussuhteesta.¹⁴⁰ Merkityksenantoon osallistuvat taidekentän tai taidemaailman toimijat, taiteilijat, galleristit, keräilijät, kriitikot ja muut taidekirjoittajat, mutta kokonaisuus toimii koneistona, jonka toimintaan myös yleisö voi vaikuttaa.¹⁴¹ Taiteen merkitysprosessia voi tarkastella monista näkökulmista, esimerkiksi George Dickien ja Arthur Danton institutionaalisen teorian kautta ja nähdä sen juuret muun muassa Wittgensteinin kielipelin käsitteessä. Teorian mukaan taiteen tekijällä täytyy olla valtuutus; teos asetetaan taidetta määrittävään institutionaaliseen kehukseen.¹⁴² Teoria on kuvausta toiminnasta, jonka kautta objekti saa taidestatuksen. Dickien mukaan teoksen on täytettävä artefaktisuuden, kulttuuriesineen originaalisuuden vaatimukset. Taideinstituutio määrittelee pelin säännöt esteettisten ja makunormien näkökulmasta.¹⁴³ Määrittelyjärjestelmä on taidekaupassa¹⁴⁴, taiteilija- ja taidejärjestöissä ja kritiikissä.¹⁴⁵ Howard S. Beckerin nimeämä taidemaailma on taiteen tuottamisen, levittämisen ja kuluttamisen monikerroksisen verkosto, jonka osatekijät määrittelevät tietyt tuotteet taiteeksi. Taidemaailma on kuin mikä tahansa ”maailma”; se päättää jäsenistä erottelujen kautta. Taiteilijat ovat verkoston alaryhmä.¹⁴⁶

Menetelmäpolku ja aiempi tutkimus

Tarkastelen taidehistoriaa poststrukturalismin jälkeisen teorian kautta. Historiantutkimuksen lisäksi se sisältyy kulttuurin- ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen¹⁴⁷ ja laajenee postkolonialismin teoriaan, jonka näkökulmasta Suomi kansallisine (taide)kertomuksineen etäännytty saaden historiallis-kulttuuriset mittasuhteensa. Näkökulman avartaminen on lähtökohtani tutkijana, joka ”matkustan” nyt soveltamalla tieteidenvälisiä käsitteitä. Koska

¹³⁹ Hautamäki 1995. Bürger 1989 (1984). Burgin 1987/1986 (1976).

¹⁴⁰ Graig Owens, ”Teoksesta kehukseen eli onko elämää tekijän kuoleman jälkeen”, *Taide* 1/1988, 6–7.

¹⁴¹ Ibid. Vrt. Sepänmaa 1991.

¹⁴² Sepänmaa 1991, 142–144.

¹⁴³ Ibid, 147–152. Dickie korostaa taidestatuksen ansaitsemisen tärkeyttä ja originaalisuuden ehtoa. Teoksen on oltava riittävän uusi suhteessa traditioon. Marcel Duchampin teollisesti valmistettu ready-made-pisuaari ”Suihkulähde” oli provokatiivinen artefakti, joka sai esteettisen taide-esineen valtuutuksen. Duchamp oli ottanut aseman toimia taiteilijanroolissa ja vienyt teoksen näyttelyyn. Vuorinen 1993, 188–195. Vuorinen muistuttaa ”Suihkulähteen” esteettisestä merkityksestä Duchampille,

¹⁴⁴ Hjelm 2009. Camilla Hjelm on tarkastellut sitä, miten Gösta Stenman määritteli taidekentän sääntöjärjestelmää vahvistamalla omaa auktoriteettiaan, valtaansa ja mainettaan erityisesti 1910-luvulla Helsingissä. Teoriakehys on Bourdieun. Ks. myös Anttonen 2004.

¹⁴⁵ Valkonen 1973. Valkonen 1990. Anttonen 2006.

¹⁴⁶ Becker 1982, 14–16, 35–36.

¹⁴⁷ Guercio 2006, 2–23, 262–293. Iversen & Mellville, 11–14. *The Art of Art History*, 1998.

tieteenalat määrittelevät samoja käsitteitä eri tavoin ja sisällyttävät niihin normatiivisia määritelmiä, avainkäsitteitä on syytä eritellä.¹⁴⁸ Tietoisena taidehistorian kritisoidusta hierarkiasta¹⁴⁹ keskityn Michel Foucault'n teorioiden näkökulmasta määrittyviin tietojärjestelmien ja vallan genealogisiin rakenteisiin, valvontaan ja normittamiseen, historian syvärakenteeseen.¹⁵⁰ Puitteet luova aikakausi on osa jatkumoa ja myös modernin yhteiskunnan murrosta, joka Suomessa vaikutti myös taidekenttään ja -historiaan, sen sukupuoli- ja luokkarakenteeseen. Tähdennän näkökulmaani. Vaikka kysymykset keskittyvät solmukohdaksi nimeämiini 1910–1920 -lukuihin, merkitysprosessi vieraustupeheineen on yhä nykypäivää. Painopiste on lähinnä 1900-luvun alun Suomessa, erityisesti Helsinkiin sijoittuvan kentän taidepuheessa, josta tulkintakehikko rakentuu. Lähtökohtani mukaan taidekaupalla oli iso merkitys etenkin 1910-luvun taiteen merkityksenannoissa. Sittemmin taidemarkkinapuheessakin vaikuttaneet kansalliset vireet nousivat valta-asemaan saaden nationalistisia sävyjä. Kentän asemat muuttuivat näennäisesti ja moderniin kytkeytynyt yhteiskuntapoliittinen tilanne aiheutti murtumakohtia.

Juho Rissasta ja hänen taidettaan olen tutkinut eri vaiheissa. Alkuun kiinnostivat varhaiset kansanelämäkuvaukset, sittemmin huomio kiinnittyi tulkintoihin Rissasesta ja hänen taiteestaan. Ihmettely Rissasesta kansalliseen kaanoniin määriteltynä ”suomalaisena” taiteilijana johti väitöskirjaan. Rissasen taidetta koskevaa aineistoa lukiessa aloin pohtia perusteluja sille, miksi 1920–50 -luvuilla kirjoitettu taidehistoria väheksyi Suomen ulkopuolista tuotantoa. Muotoutuu kehityshistoria, jonka mukaan kaanon-taiteilijalla alkoi laskukausi kotimaasta poistumisen jälkeen.¹⁵¹ Rissasen representaatio säilyi silti ”kansallisimpana taiteilijana”, vaikka historiallinen henkilö Rissanen asui suurimman osan elämästään muualla. Juho Rissasen luokkastatus ”kansan” edustajana herätti kysymyksiä. Porauduin Foucault-luennassa genealogiaan¹⁵². Kiinnostuin aineistoon kirjatusta ”vieraista vaikutteista” taidehistorian merkityksenantona.¹⁵³ Löysin postkolonialismi- ja nationalismitutkimuksen käsitteistöineen myös feministisestä näkökulmasta.¹⁵⁴ Aloin lähilukea Onni Okkoson kirjoittamaa Rissas-monografiaa ja sen ”elämää ja taidetta” -tarinaa¹⁵⁵, jonka luokka- ja nationalisminäkökulmat haastoivat kysymyksiäni. Tutkimusta auttoi Marjo-Riitta Simpanen perustutkimus. Sen mukaan ulkomailla asunut Rissanen koki itsensä ”suomalaiseksi”; 1920-luvulta lähtien hän myös kritisoi ruotsinkielistä Suomea.¹⁵⁶

Kiinnostuin taiteilijaelämäkerroista ja sitä kautta Helene Schjerfbeckistä, jota määrittelevän eristäytymispuheen olin havainnut jo aiemmin. Schjerfbeck valikoitui toiseksi

¹⁴⁸ Bal 2002, 22–55,

¹⁴⁹ Nochlin 1972. Parker&Pollock 1981. Salomon 1998 (1991), 344–355..

¹⁵⁰ Foucault 2003 (1969). Foucault 2010 (1976).

¹⁵¹ Okkonen 1927.

¹⁵² Foucault 2003 (1969). Foucault 1998 (1994/1971).

¹⁵³ Okkoson monet kirjoitukset. Esim. Okkonen 1927. Vrt. Karjalainen 1990. Anttonen 2006.

¹⁵⁴ Hall 1999. Bhabha 1990. Salomon 1998 (1991). Mäki 2005. Vuorinen 2005.

¹⁵⁵ Okkonen 1927.

¹⁵⁶ Simpanen 1991a. Simpanen 1991b. Simpanen 1993. Simpanen 2001.

tutkimuskohteeksi luettua Camilla Hjelmin väitöskirjaa taidekauppiaas Gösta Stenmanista. Tutkimus *Modernismens förespråkare*¹⁵⁷ herätti ensin monia kysymyksiä 1910–20 -luvun taidekentän merkityskäytännöistä, kuten Stenmanin tavasta nostaa naistaiteilijoita. Aloin pohtia, millä tavalla esittäen ja tulkiten säätyläistäustainen, ruotsinkielinen Schjerfbeck sai merkityksen 1910-luvun taiteessa. Kiinnostuin Stenmanista toimijana, mutta näin hänet myös taustahahmona useita kirjoja Schjerfbeckistä sittemmin kirjoittaneen Einar Reuterin alias H. Ahtelan ensimmäiselle Schjerfbeck-monografialle ja muulle julkaisutoiminnalle.¹⁵⁸

Taiteilijarepresentaatioita määrittelevät sukupuolen ja yhteiskuntaluokan näkökulmat haastoivat tutkimuskysymyksiä ja diskurssianalyysiä. Aineiston painottuessa vähitellen enemmän taiteilijaelämäkertoihin tulkintakohteiksi tulivat elämä ja taide -kertomusta tuottavat monografiat ja niiden narratiivit representaatioineen. Historiografinen kertomus haastoi tulkitsemaan myyttejä, historiankirjoittamisen ja kaunokirjallisuuden rajoja. Siihen en olisi päätenyt ilman sukupuolentutkimuksen opintoja ja taidehistorian naistutkimusta. Aineiston kautta valitsin taiteen, julkaisujen ja julkisuuden kehikoksi taidepuhetta tuottavan taidekentän, johon päätin soveltaa Pierre Bourdieun kenttämallia ja sen luokka-analyysiä, tietoisena menneisyyteen sijoittuvan ajankohdan historiallisesta sukupuoli- ja luokkarakenteesta.

Helene Schjerfbeckiä ja muita 1800-luvun lopulla läpimurtonsa tehneitä naistaiteilijoita on tutkinut moneen otteeseen Riitta Kontinen. Kontisen tutkimuksista tiiviiseen arkistotyöskentelyyn perustuva Schjerfbeck-elämäkerta *Oma tie* on keskeinen lähde. Vuonna 1981 Tukholmassa ja Helsingissä kriittikkona näkemäni Suomen 1800-luvun naistaiteilijoiden laaja *Målarinnor*-näyttely vaikutti aikoinaan; valokeilassa oli erityisesti Schjerfbeck.¹⁵⁹ Sittemmin olen nähnyt useimmat Schjerfbeck-näyttelyt. Tutkimusprosessia edesauttoi kesällä 2012 järjestetty Ateneumin laaja *Helene Schjerfbeck* -näyttely tapahtumineen ja rinnakkaisnäyttelyineen. Aineistoa oli valikoitu esille. Schjerfbeck on kohteena koti- ja ulkomaisissa yliopistoissa, samoin museoiden ja taidekaupan maailmassa. Schjerfbeckiä on tarkasteltu tutkielmissa, tutkimuksissa, kirjoituksissa ja kirjoissa, joista moniin viitataan Schjerfbeck-luvussa. On valaiseva yksityiskohta, että Schjerfbeck oli Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuonna 1897 Rissasen opettaja.

1910–30 -lukujen taiteesta ja modernismin murroksesta Suomessa on paljon perustutkimusta, josta mainittakoon Olli Valkosen väitöskirja (1973) ja myöhemmät artikkelit tai Liisa Lindgrenin väitöskirjan kartoitus sisällissodan jälkeisestä muistomerkeistä ja julkisesta taiteesta (1996) sekä ennen kaikkea Erkki Anttonen väitöskirja taidegrafiikan 1920–30 -luvuista Suomessa (2006). En voi ohittaa Ateneumin taidemuseon näyttelyitä ja niitä varten tehtyjä tutkimuksia, kuten *Pinta ja syvyys* -näyttelykirja artikkeleineen.¹⁶⁰ Tärkeitä ovat 1980-luvulla naistaiteilijoihin keskittyneen esitutkimuksen artikkelit, etenkin niiden tekijöiden

¹⁵⁷ Hjelml 2009.

¹⁵⁸ Ahtela 1917.

¹⁵⁹ *Målarinnor. Seitsemän suomalaista naistaiteilijaa*, 1981. Nationalmuseum, Tukholma ja Ateneum, Helsinki.

¹⁶⁰ Valkonen 1973. Valkonen 1990. Lindgren 1996. Anttonen 2006. *Pinta ja syvyys*, 2000.

myöhempi tuotanto: Riitta Konttinen, Renja Suominen-Kokkonen, Kirsi Saarikangas, Rakel Kallio ja Riikka Stewen. Kirjallisuuteen kuuluvat myös Tutta Palinin, Anna Kortelaisen, Tuula Karjalaisen ja Harri Kalhan tutkimukset.¹⁶¹ Menetelmäkehikon ainekset koostuvat angloamerikkalaisesta taidehistoriasta ja -sosiologiasta – Janet Wolffin, Anne Wagnerin, Lisa Felskin, Lisa Ticknerin, Kirsten Swinthin ja Griselda Pollockin kirjoituksista. Dekonstruoivan purkutyön innoittaja on Jacques Derridan teoretisointia soveltava Mieke Bal.¹⁶² Tärkeä on Riitta Ojanperän tutkimus E.J. Vehmaksesta; mm. diskurssianalyysin, biografiatutkimuksen ja tekijä-funktion tulkinta yhdistyy.¹⁶³ Koska työtäni määrittelee Foucault’n teorioihin kiinnittynyt feministis-poliittinen kiinnostus nationalismiin, modernismiin ja taidehistoriaan, tulkinta tukeutuu tieteenvälisyyteen, esimerkkinä Minna Uimosen ja Anu Koivusen tutkimukset, Joan Scottin määritelmä sukupuolesta historiallisena kategoriana sekä Judith Butlerin teoria sukupuolesta performatiivina.¹⁶⁴

Kansallinen häpeäpuhe kiinnittää tutkimuksen prologin sen tulkintaosioon. Taustalla ovat modernismin ”vieraat vaikutteet” tai nationalismin ”me ja muut”, siis totuudeksi muuntuneet tarinat Suomi-kuvan näkymisestä muualla.¹⁶⁵ Keskeinen inspiraationlähde oli aikoinaan Stuart Hall postkolonialismia tarkastelevine artikkeleineen.¹⁶⁶ Viittaan myös Anu Koivusen näkemykseen ”outouttamisesta”. Hän on purkanut Niskavuori-elokuvia käsittelevän tutkimuksensa menetelmiä kirjoituksessaan, miten lähiluvun kohde näyttäytyy vähitellen ”ei-luonnollisena” ja ”ei-ongelmattomana”, siis ”outona”.¹⁶⁷ Tutkimusprosessin haaste on sekä, miten Jorma Kalela kirjoittaa tutkimuskohteen kulttuurista ”vieraana” ja tähdentää kulttuurieron asettamia vaatimuksia. Menneisyydessä elettiin nykyaikaan nähden vieraassa kulttuurissa.¹⁶⁸ Tutkimusmenetelmän ytimessä on epäpoliittiseksi totuudeksi rakentunut, luonnollistunut kertomus, Roland Barthes’n nimeämä myytti, joka vääristää. Myyttien todenkaltaiset kertomukset kytkeytyvät kuhunkin tutkimuskategoriaan ja käsitteeseen.¹⁶⁹

Tutkimuksen rakenne ja lukuohjeet

Tutkimus jäsentyy prologiin ja kahteen jaksoon. Ensimmäisessä jaksossa on johdanto ja kehysluku, toisessa jaksossa on kolme lukua. Nyt käsitellyssä oleva johdanto on pitkä ja jakautuu kahteen lukuun, I ja II. Ensimmäisessä luvussa I olen esittänyt tulkintakehikon, tutkimuskysymykset ja -hypoteesit sekä taustaa tarkasteleman taidekentän voimasuhteiden

¹⁶¹ Nainen, taide, historia 1987. Karjalainen 1990. Kalha 1996. Kalha 2008. Kalha 2013. Palin 2006. Palin 2009. Palin 2010. Palin 2013. Kortelainen 1996. Kortelainen 2002. Kortelainen 2006.

¹⁶² Wolff 1995. Wolff 2003. Wagner 1996. Wagner 2005. Felski 1997. Tickner 2000. Swinth 2000. Pollock 1999. Bal 1994. Bal 2002.

¹⁶³ Ojanperä 2010.

¹⁶⁴ Uimonen 1999. Koivunen 2003. Butler 2008/2006 (1990).

¹⁶⁵ *L'invention du sauvage*, 2011.

¹⁶⁶ Hall 1992, 63–132. Hall 1999.

¹⁶⁷ Koivunen 2004, 250. Vrt. Koivunen 2003.

¹⁶⁸ Kalela 2000, 99–100. Ks. myös Elomaa 2000, 68–70.

¹⁶⁹ Barthes 1994 (1957), 173–218.

rakentumiselle. Olen kartoittanut tutkimuksellista menetelmäpolkua ja kertonut siitä, miten näihin kysymyksiin ja hypoteeseihin olen päätenyt. Johdannon toisessa luvussa II esittelen teoriaan kytkettyjä metodisia työkaluja sekä tutkimuskategoriat sukupuolen ja luokan. Sen jälkeen keskityn temaattisiin käsitteisiin, joita ovat historia, nationalismi, modernismi. Kolmas luku III on tutkimuksen kehysluku; siinä hahmotan taidekenttää 1910–20 -luvun Suomessa empirialukujen taustaksi. Empirialukuja on kaksi. Ensimmäinen (luku IV) keskittyy Helene Schjerfbeckin taiteilija- ja teosrepresentaatioihin. Toisessa (luku V) kohde on Juho Rissanen. Lopuksi on katsaus tutkimuksen hahmottamaan syvärakenteeseen.

Taidehistoriaa ja kotimaista taidehistoriaa on tarkasteltu jo paljon nais erityyppisen näkökulmasta, jota varsinaisesti hylkäämättä olen tuonut sukupuolen rinnalle luokan kategoriat. 1910–20 -luvun taidehistoriaa on tutkittu aiemminkin, joskaan ei eritellen modernin taidekentän ja nationalismin kautta. Siksi johdannon toinen osa, luku II, koostaa näkökulman teoriaan, menetelmiin, tutkimuskategorioihin ja -käsitteisiin.

II Tutkimuksen tulkintakehys. Kategoriat. Käsitteet

Taidekenttä ja taidemaailma

Pierre Bourdieun sosiologisen teorian mukainen merkityssysteemi tarjoaa taidehistorian tutkijallekin mallin, jota soveltaen yritän havainnollistaa eri asemiin sijoittuneiden toimijoiden kenttää. Se merkitsee rakenteen pysyvyyttä, muutoksia, voimasuhteita ja taisteluja. Sosiaalisen tilan lisäksi kenttä hahmotuu symbolisen tilan ja sosiaalisen luokan käsitteiden avulla. Kyse on erotteluperiaatteista, menetelmästä, jota Bourdieu on esitellyt *Distinktio*-kirjassaan ja korostanut teorian yhteyttä empiriaan. Keskeisenä ajatuksena on erilaisuus ja erottautuminen, yksilönä oleminen, toimiminen tilassa.¹⁷⁰ Sovellan Bourdieun 1970-luvun ranskalaiseen yhteiskuntaan kohdistuvan tutkimuksen teoriaa ja käsitteistöä erityisesti tutkimukseni kenttäluvussa III. Käsitteistöön kytkeytyy osin tutkimuksen analyttinen kategoria, luokka, suhteessa toiseen kategoriaan, sukupuoleen.

*Distinkti*ossa on esitelty useita aineistoja jäsentäviä kaavioita, taulukoita ja tilastoja. Jotkut kaavioista ovat olleet esillä yksinkertaistettuina muissa yhteyksissä myöhemmin. Sellainen on tällekin tutkimukselle hyödyllinen kaavio vallan kentästä ja sosiaalisesta tilasta, jossa sosiaalisten asemien hierarkia ja elämäntyyli suhteutetaan Bourdieun paljon käyttämiin pääoman käsitteisiin, taloudellisen ja kulttuuriseen pääoman. Kaavion mukaan kulloisenkin henkilön poliittinen kanta riippuu yhtä paljon kulttuurisen ja taloudellisen pääoman suhteellisesta painosta kuin pääoman kokonaismäärästä. Jokaista asemaluokkaa vastaa habitusten tai makujen luokka. Tyylin samanlaisuus määrittelee habitusten ja niiden synnyttämiskyvyn välityksellä myös hyödykkeiden ja ominaisuuksien kokonaisuuden.¹⁷¹ Habituksen käsitteellä Bourdieu selitti elämäntyylin yhtenäisyyttä, suhdetta elinympäristöön

¹⁷⁰ Bourdieu 1986 (1979), 97–225. Bourdieu 1998 (1994), 10–16, 19, 44.

¹⁷¹ Bourdieu 1998 (1994), 17. Bourdieu 1986 (1979), 128–129.

ja elämiseen, siis joukkoa henkilö-, hyödyke- ja käytäntövalintoja. Siihen kuuluu myös kiinnostus taiteeseen.¹⁷² Habitukset ovat eroja sosiaalisessa tilassa: niitä ovat taiteen lisäksi muun muassa ravinto, urheilu, poliittiset mielipiteet. Ne tuottavat erotteluperiaatteita hyvän ja pahan, hienostuneen ja karkean välillä. Erot eivät ole selkeitä kaikille; sama käytös saattaa vaikuttaa yhden silmissä hienostuneelta, toisesta pöyhkeältä, kolmannelle se on karkeaa. Kun sosiaaliset erot muuttuvat symbolisiksi eroiksi, ne alkavat toimia kielellisinä tunnusmerkkeinä eri asemiin liittyvistä eroista, kuten käytöstavoista.¹⁷³ Symbolisiin eroihin ja pääoman määrään kytkeytyy myös sosiaalinen valta. Koululaitos ylläpitää ja uusintaa pääasiassa samoille yhteiskuntaluokille keskittynyttä kulttuurista pääomaa. Monilla niistä on taloudellista pääomaa. Yhteiskuntaluokka ja siihen kytkeytyvät pääomasuhteet määrittelevät kulttuurinäkemyksiä ja taidemakua.¹⁷⁴ 1910–20 -luvun Suomessa tilanne oli eri kuin Bourdieun esittelemässä Ranskan mallissa.¹⁷⁵ Tietyiltä osin se kuitenkin soveltuu keskiluokkaisen taidemaun ja -käsityksen asemaan ja valtakamppailun tarkasteluun vähäisellä kentällä, joka rakentui maatalousvaltaisen Suomeen pieneen pääkaupunkiin 1910–20 -luvulla. Juho Rissasen asema yhteiskunnallisena nousukkaana saa mallista kehyksensä. Habituksen merkitystekijöitä ovat sosiaaliseen asemaan kytkeytyvät kieli- ja kulttuuriryhmät. Tuon ajan Suomessa niiden koostumusta ovat määritelleet sosiaalis-kulttuuriset taustat ja esimerkiksi kielet, suomi, ruotsi tai venäjä, puhumattakaan eri kieliin viittaavista etu- ja sukunimistä.

Taidekenttä on käsitteellinen malli sosiaalisesta tilasta ja vallan kentästä. Kuvaan vallan kentän voimasuhteiden muutoksia, sitä, kuka ja ketkä erottautuvat ja saavat paikan keskiössä, ketkä jäävät marginaaliin. *Distinktiassa* erottautumisperiaatteet toimivat empirian tarkastelussa.¹⁷⁶ Keskeisiä ovat kentällä toimijat – taiteilijat, kriitikot, galleristit ja taidekauppiaat, keräilijät. Koulutuksen myötä saavutettu kulttuurinen pääoma on erityispääomaa.¹⁷⁷ Se tarkoittaa asiantuntijuutta, myös kykyä tunnistaa taiteen taloudellinen arvo.¹⁷⁸ Elämäntyö saa vähemmän huomiota, kun keskityn merkityksenantoihin. Yritän havainnollistaa sitä, miten kenttä määrittelee arvoa ja statusta.¹⁷⁹ Toiset taiteilijat nousevat keskiöön, toiset sijoittuvat reunalle tai ulkopuolelle.

Merkityksenanto tapahtuu sosiologisesti määritellyn ”kulttuurisen tuotannon kentän” diskursiivisissa vuoropuheluissa. Ne kierrättävät taidetta ja sen tulkintoja pelin sääntöjen mukaan. Tutkimus kohdistuu siihenkin, kenellä on perittyä tai kasvatuksen kautta saatua pääomaa, ja siihen, kuka on saavuttanut resurssit kentän taisteluissa.¹⁸⁰ Keskeinen on ero,

¹⁷² Bourdieu 1998 (1994), 10–16.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Bourdieu 1998 (1994), 30–35. Bourdieu 1986 (1979), 283–287.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Bourdieu 1986 (1979). Bourdieu 1998 (1994), 10–16, 44.

¹⁷⁷ Bourdieu 1985 (1980), 106.

¹⁷⁸ Esim. Hjelm 2009, 269–273. Hjelm kiteyttää Gösta Stenmanin toimintastrategian.

¹⁷⁹ Bourdieu 1985 (1980), 105–110. Bourdieu 1986 (1979). Ks. myös Bourdieu 1993 (1971, 1977, 1983), Bourdieu 1996 (1992). Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen.

¹⁸⁰ Bourdieu 1993 (1971), 29–73. Roos 1985, 8–12, 17.

distinktiivinen ominaisuus. Se muuttuu näkyväksi, ei-merkityksettömäksi ja sosiaalisesti osuvaksi eroksi vain, jos sen havaitsee joku, jolla on pääomaa tehdä ero. Symbolisen väkivallan käsitteen¹⁸¹ ymmärrän eliitin keinona määritellä taide ja taiteilijat. Sovellan mallia taidesuuntausten välisiin kamppailuihin modernismista.¹⁸²

Diskurssi, representaatio

Keskustelu taideteoksesta ei ole vain tulkintaa vaan myös taiteen sisällön ja arvon tuottamista¹⁸³, diskursiivista toimintaa. Sama koskee elämäkertojen tai esimerkiksi lehtikirjoittelun ilmentämää taidepuhetta, kun se toimii taiteilijoita ja taidetta määrittelevässä merkityssysteemissä. Niinpä Foucault'n teoreettisessa viitekehykseen asetuvan tutkimukseni tulkinnallisiin menetelmiin kuuluu myös diskurssianalyysi. Tukeudun kriittisen diskurssianalyysin perinteeseen silloin, kun pyrin purkamaan taidehistorian ja taidekirjoittamisen merkityksenannon käytäntöjä, kirjoituksia sekä myös taide-esineitä, kuvia, ja tiloja suhteessa valtarakenteisiin. Kriittinen diskurssianalyysi kytkeytyy ontologiseen konstruktionismiin tutkien vakiintuneita kielenkäytön ja ajattelun tapoja.¹⁸⁴ Silloin diskurssit ovat kulloisenkin tulkinnan tuloksia. Tässä yhteydessä se tarkoittaa tulkinnassa erottuvaa taidepuhetta, joka kontrolloi ja tuottaa tietoa.¹⁸⁵ Tulkintaväline on etenkin retorinen analyysi pohtiessa, miten näkemykset todellisuudesta saavat kuulijat, lukijat tai katsojat sitouttavan merkityksen.

Menetelmänä sivuan välillä myös argumentaation tulkintaa tarkastellen sitä, miten kirjoittaja/puhuja pyrkii puolustamaan ja vahvistamaan positiotaan sekä samalla heikentämään ja kritisomaan vastapositiota. Erityisenä fokuksena on silloin kategorisointi, huomion kiinnittäminen siihen, miten henkilö, esine tai tapahtuma saa representaation kautta tietyt ominaisuudet¹⁸⁶, kuten sukupuolen, luokan ja taidepuheessa myös taiteilijan suuruutta ja teosten arvoa koskevat muut määritteet.¹⁸⁷ Taidepuheeksi nimeämissäni diskursseissa vaikuttavat todellisuutta tuottavat sitkeät representaatiot, jotka on tarkoitettu edustamaan ja esittämään jotakin tiettyä asiaa.¹⁸⁸ Tutkimus keskittyy siis erityisesti representaatioihin, puheiden, kirjoittamisen ja kuvien esityksiin, siis niiden tapaan muokata todellisuutta, uudelleenmuokata ja luonnollistaa sitä. Tulkinnan ytimessä ovat siis jo hypoteettisesti representaatiot Juho Rissanen itseoppineena suomalaistaiteilijana ja nousukasmiehenä sekä Helene Schjerfbeck nais erityisenä ja erakoituneena ”taiteilijanerona”. Representaatioiden tulkinta tuottaa todellisuutta omia valintoja tekemällä.¹⁸⁹

¹⁸¹ Bourdieu 1998 (1994), 20.

¹⁸² Valkonen 1973. Valkonen 1990.

¹⁸³ Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen.

¹⁸⁴ Jokinen, Juhlila, Suoninen 1993, 9–10. Jokinen, Juhlila, Suoninen 1999, 18.

¹⁸⁵ Foucault 2000 (1965). Emerling 2005, 147.

¹⁸⁶ Jokinen 1999, 126–130.

¹⁸⁷ Lepistö 1991. Tagg 1993. Rossi 2010, 270.

¹⁸⁸ Tagg 1993. Rossi 2010, 270.

¹⁸⁹ Rossi 1999, 45–47. Rossi 2010, 270–271.

Tulkinta-apuna toimii myös kategoria-analyysi, diskurssianalyysin ”sisarmetodi”, joka kohdistaa huomion vaikkapa identiteettien ja kulttuurin moraaliseen järjestykseen.¹⁹⁰ Aineiston teksteissä on useita päällekkäisiä merkityskerrostumia, samojen teemojen ja ilmaisumuotojen toistumia. Tässä tutkimuksessa diskurssi- ja kategoria-analyysien puitteisiin asettuu ainakin feministinen luokka- ja nationalismitutkimus¹⁹¹, joka niveltyy 1910–20 -luvun taidehistorian modernismiin. Taidehistorian ristiriitaisuus hahmottuu menneisyyden monimuotoisena merkitysprosessina.¹⁹² Keskiössä olevat lähteet ovat osa merkityksenantoja, representaatioita, mutta myös ei-diskursiivista todellisuutta. Dokumentteja voi lukea suhteessa senaikaisten viitteiden verkostoon sosiaalisina ja kulttuurisina faktoina niin, että materiaalisuus yhdistyy diskursiiviseen. Marianne Liljeströmin mukaan lähteitä tarkastellaan sekä ”perusteksteinä” että ”käännöksinä”, viitteinä ja representaatioina.¹⁹³ Se lähenee Walter Benjaminin historiankäsitystä.¹⁹⁴ Pitäen mielessä myös ”vastakarvaan”¹⁹⁵ lukemisen erittelen asenteita ja huomioimalla myös lähteiden vaikenemisen. Tavoitteena on kääntää kertomuksen juonta hienovaraisesti unohtamatta menneisyyden moniäänisyyttä mutta myös elämän äänettämiä puolia.

Koska taiteilijaelämäkerrat ovat tutkimuskohteita, sivuan myös tekijyyttä koskettelevia teorioita, kuten Barthes’n näkemyksiä kirjoituksesta tekstinä, esseessä *Tekijän kuolema* (La mort de l’auteur) teksti on pikemmin metaforinen kuin teoreettinen käsite¹⁹⁶. Barthes’n mukaan lukija osallistuu tekstin merkityksen tuottamiseen, eikä tekijä, esseen nimestä huolimatta, koe kuolemaa vaan muuttuu lukijaksi.¹⁹⁷ Tekijän asemaa kirjailija-kirjoittajana käsitteli myös Foucault, joka näkee tämän monimuotoisena subjektina, jonka funktiot ovat muuntuvia. Tekijä on sidoksissa merkitystodellisuutta rajoittaviin, määritteleviin ja jäsentäviin systeemeihin mutta määrittelee myös systeemejä merkityksiä tuottaen.¹⁹⁸ Vaikka teoksen tulkinta etäännyttää tekijän roolistaan, tämän antama varmistus teoksesta on yleisölle tärkeä. Tutkimusaineiston monografioita tulkitessani muistan elämäkertatutkimuksen tarjoamat mahdollisuudet näkökulman vaihdoksiin. Kirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa on käytetty ”autofiktion” käsitettä; muuntautumalla teoksensa fiktiiviseksi hahmoksi taiteilija-kirjailija pitää teostensa tulkinnat itsellään.¹⁹⁹

¹⁹⁰ Jokinen, Juhila, Suoninen 2012, 10–15.

¹⁹¹ Koivunen 2003. Valenius 2004. Mäki 2005. Tolonen, 2008. Urponen 2010. Johansson 2010.

¹⁹² Kaartinen 2005, 167–168.

¹⁹³ Ibid 171–172. Liljeström 2004, 164–165. Ks Kalela 2000. Ollila 2000, 79–88. Gordon T, 2008.

¹⁹⁴ Benjamin 1998 (1928), 175, 178. Emerling 2005, 96–97. Iversen&Melville, 50–59.

¹⁹⁵ Kalha 2005, 31. Kalha muistuttaa, että merkitysten tuottaminen on myös vastakarvaan lukemista.

¹⁹⁶ Barthes 1993 (1968). Barthes 1993 (1978), 169. Ks. suomennosvalikoiman toimittajan Lea Rojolan huomautus.

¹⁹⁷ Barthes 1993 (1968), 111–117. Subjektin asema tekstikudoksessa oli Barthes’n monien esseiden aihe.

¹⁹⁸ Foucault 1998 (1969), 299–314. Guercio 2006, 9–10.

¹⁹⁹ Kurikka ja Pynttari 2006, 7. Koivisto 2006, 275–302. ”Tekijän ylösnousemuksen” päähenkilönä Pirkko Saisio, Ks. Koivisto 2012, 16. Koivisto viittaa Marie Darrieussecqin tapaan määritellä autofiktion käsite. Fakta muuttuu fiktioksi ja toisinpäin. Lukija uskoo ja ei-usko kerrottuun. Sakari 2003, 206–225. Ojanperä 2010, 21–23.

Analyttiset kategoriat: sukupuoli ja luokka

Sukupuoli ja luokka ovat toisiinsa kytkeytyneitä analyttisiä kategorioita, tulkintakehyksiä. Niiden kautta eritellään normeja ja tehdään näkyväksi valtarakennelmia ja diskursiivisia muodostelmia.²⁰⁰ Sukupuolta tulkitseen tutkimuskysymysten kautta erottavana sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä, jonka merkitys on ruumiillinen. Sukupuoli ja seksuaalisuus ovat historiallisesti muuttuvia merkitysprosesseja. Käsitykset niistä vaihtelevat suhteessa aikaan ja paikkaan. Molempia on hahmoteltu usein normatiivisen vastakkainasettelujen kautta ja liitetty muihin kahtiajakoihin, kuten luonto – kulttuuri, valo – pimeä, valkoinen – musta.²⁰¹ Modernin tiedekäsityksen mukaan sukupuolten vastakkaisuutta on perusteltu fyysisillä, biologisilla eroilla, mitä on sittemmin tarkistettu ja kyseenalaistettu. Sukupuolentutkimuksen näkökulmasta biologia on oppi luonnosta. Niinpä sukupuolesta puhuessaan joutuu viittaamaan keskusteluun sukupuolierosta, sen korostamiseen tai häivyttämiseen.²⁰² Itsekin lähdän siitä, että tieteellisellä tiedolla on eettis-poliittinen ulottuvuus. Tiede on oppijärjestelmien mukaista merkityksenantoa. Näkemys perustuu tieteen kritiikkiin; se purkaa tieteen ja vallan yhteyksiä nostaen esille kysymyksiä vallan roolista.²⁰³ Usea Foucault'hon viitannut feministihistorioitsija on kirjoittanut naisruumiin fysiologisoinnista, patologisoinnista ja mystifioinnista. Sukupuolijärjestelmän jako koskee myös miesruumista.

Nais- ja miesrepresentaatiot ovat rakentuneita. 1800–1900 -lukujen vaihteessa säätyläisnaisten vaivat nimettiin hysteriaksi, heikkohermoisuudeksi tai neuroosiksi, joille annettiin gynekologinen selitys. Sairaudesta puhuttiin sukupuoli- ja säätyisidonnaisena herkkyytenä.²⁰⁴ Myös sukupuolentutkimukseen kietoutuneessa kriittisessä miestutkimuksessa on käytetty diskurssianalyysia.²⁰⁵ Itseäni se kiinnostaa sukupuolen ja luokan näkökulmasta, joka sotilasdiskurssin kautta kehystää Juho Rissas -tulkintaani *Vänrikki Stoolin tarinoiden* Sven Dufvan ja suomalaisen miehen representaationa. Arto Jokisen mukaan kyse on todellisuusvoimasta, ”kohteensa eloon puhumisesta”.²⁰⁶

Kun tutkimuksessa nimeän naisia ja miehiä, maskuliinisuutta ja feminiinisyttä, naiseutta ja mieheyttä, viittaus koskee sosiaalista ja kulttuurista sukupuolta ja siihen menneisydessä kytkeytyjä ominaisuuksia, hierarkioita ja valtaa. Tulkitseen merkityksiä, joita kyseisille käsitteille on annettu menneen ajan prosesseissa, kuten (nais/mies)taiteilijuutta ja siihen liitettyjä ominaisuuksia. Anne Wagnerin tapaan minuakin kiinnostaa se, miten sukupuoli

²⁰⁰ Scott 1999, 17–27. 45–56. Scott johdattelee kohti sukupuolta ja sen poliittista rakentuneisuutta naishistoriassa.

²⁰¹ Ibid. Rojola 2004, 26. Rossi 2010, 21–23.

²⁰² Scott 1999, 45–46. Ks. Ollila 2000, 77–79. Ollila kirjoittaa sukupuolijärjestelmästä, myös sen ongelmista.

²⁰³ Matero 2004 (1996), 250–272. Liljeström 2004, 11–12. Ks. Tickner 1988, 92–128. Koivunen-Liljeström 2004 (1996), 271–273.

²⁰⁴ Foucault 2010 (1976), 79–85. Saarikangas 1993, 35–36. Uimonen 1999. Palin 2004b (1996), 233.

²⁰⁵ Jokinen 2004, 191–208.

²⁰⁶ Ibid, 208.

vaikuttaa taiteen tuotannon ja vastaanoton prosesseissa.²⁰⁷ Sukupuoli johdannaisineen ilmenee representaatioina ja taidekäsityksinä. Vastoin menneitä ja nykyisiä käsityksiä ajattelen, että nainen voi olla maskuliininen ja naistaiteilija maalata miehekkäästi tai päinvastoin. Kyse on siis kulttuurin merkityksistä ja tutkijan esittämistä kysymyksistä.

Tarkasteltaessa kielen, merkitysten ja sosiaalisen yhteyttä valtaan keskiössä on subjektin käsite. Se määrittää toimijuutta; ranskan tai englannin sitä tarkoittavat sanat (ransk. sujet, engl. subject) tarkoittavat valta-asemaa ja sen alaisuutta. Subjektilla on näin ollen eri positioita, so. lukuasemia tai puhujapaikkoja. Sukupuolierot tunnustaen puhutaan nais- tai miestoimijuudesta, vaikka toisaalta tunnustetaan nais- ja miessubjektien monimuotoisuus. Subjekti on sosiaalisesti ja merkityksellisesti rakentunut kuten identiteetti, sukupuoli tai seksuaalisuus.²⁰⁸ Sukupuolen kategoria viittaa sukupuolten monimuotoisuuteen; erot eivät ole välttämättä sukupuolten välisiä vaan niitä on saman sukupuolen sisällä.²⁰⁹ Naiset eivät ole yhtenäinen kategoria, kuten eivät miehetkään; esimerkiksi luokka erottelee ihmisiä sukupuolesta riippumatta. Kun 1960-luvulla puhuttiin sukupuolirooleista, tarkoitettiin nais- ja miesrooleja. Kyseessä oli sukupuolten sosialisatio eli kehon fysiologisen anatomian perusteella tehty päättely; ajateltiin ”ihmisten sukupuolielinten mukaan tapahtuvan jaottelun sosiaalisia seurauksia”. Päättely perustui vaatteilla, asusteilla ja ehostuksella verhoettuun pintaan, sukupuolen representaatioon.²¹⁰ Aivan toiselta perustalta lähtee Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoretisointi, jonka mukaan sukupuoli tehdään toistamalla. Se viittaa kulttuurisesti sukupuolittuneihin tekoihin, miehiin ja naisiin liitettyihin eleisiin, asentoihin, puhe- ja pukeutumistapoihin.²¹¹ Subjektin käsite on politisoitunut ja ajatus yhtenäisestä naisten luokasta on kyseenalaistunut.²¹² Sen mukaan teoretisoiden ”miestä” ei ole olemassa, eikä näin ollen ”naistakaan”. Sukupuolten sisällä on eroja siinä missä sukupuolten välillä on myös yhtäläisyyksiä. Eroja ovat mm. seksuaalisuus, etnisyys, kieli ja yhteiskuntaluokka.²¹³ Monet feministiset ajattelumallit vaikuttavat päällekkäin, toisiinsa limittyneinä. On silti lähtökohtaista, että sukupuoliero jäsentää taidehistorian ja taidekentän miesvaltaista merkitysrakennetta. Se tarkoittaa representaatioita, oli kyse sitten naisista tai miehistä taidekentän toimijoina, taiteilijoina, naisista tai miehistä taiteen aiheina. Schjerfbeckin ja Rissasen taiteesta voi eritellä representaatioiden politiikkaa.

Sukupuoleen kietoutuu tutkimuksen toinenkin analyttinen kategoria, luokka, jota Joan Scott on määritellyt etenkin työväenluokkaisen naishistorian kautta muistuttaen luokan ja

²⁰⁷ Wagner 1996, 4.

²⁰⁸ Foucault 2010 (1976, 1984). Saarikangas 1991, 231–254. Saarikangas 1993, 36–38. Jokinen 2004, 203–206. Rossi 2010.

²⁰⁹ Rossi 1999, 17–22. Rossi 2009, 9–10. Rossi 2010, 30–32.

²¹⁰ Palin 2004b (1996), 238. Rossi 2010, 26.

²¹¹ Butler 2008/2006 (1990), 237–247. Koivunen 2003. Koivunen 2004, 247. Koivunen esittää Butlerin ”jatkuvuuden genealogina”.

²¹² Rossi 2010b, 26.

²¹³ Rossi 2009, 9–10.

sukupuolipolitiikan yhteydestä.²¹⁴ Feministinen tutkimus tarkastelee luokkaa ja sukupuolta intersektionaalisina, toisiinsa risteytyvinä ja vaikuttavina kategorioina. Se tarkoittaa erojen leikkautumista, risteytymistä ja yhteisvaikutusta. Subjektiuden, siis toimijuuden, analyysi monipuolistuu, kun valtasuhteiden erittelyä laajennetaan sukupuolesta seksuaalisuuteen, kansallisuuteen, etnisyyteen, ikään, uskontoon, kieleen tai yhteiskuntaluokkaan. Kukin on hierarkioita tuottava, toisiinsa yhtä lailla vaikuttava kategoria, jonka avulla voi tarkastella vaikkapa (epä)tasa-arvokysymyksiä.²¹⁵ Mainituista kategorioista yhteiskuntaluokka on keskeinen tämän tutkimuksen kannalta. Luokka on vallan jäsentämä yhteisyyden ja eron rakentamisen ulottuvuus.²¹⁶ Tutkimus käyttää luokkaa paljolti Bourdieun mallin tuella, koska eri pääomien suhteista rakentuva sosiaalinen tila on käypä työkalu taidekentän analyysissa. Niin ikään sukupuolta ja työväenluokkaa tutkimuksissaan tarkastellut Beverley Skeggs tähdentää sosiaalisen tilan historiallista rakentuneisuutta. Skeggsille sukupuoli on epäsymmetrinen hierarkian muoto. Resurssit jakautuvat epätasaisesti naisten ja miesten kesken, mutta myös yhteiskuntaluokka vaikuttaa. Jos tutkitaan eri pääomien pitkäaikaisvaikutusta, havaitaan, kuinka ihmisten syntyminen perittyyn sosiaaliseen tilaan merkitsee erilaisia mahdollisuuksia saada ja hankkia eri määriä pääomia.²¹⁷ Syntyminen tiettyyn sukupuoleen, luokkaan ja etniseen ryhmään merkitsee valmiita sosiaalisia positioita: esimerkiksi nainen, musta ja työväenluokkaa. Tavot ymmärtää sosiaalisiin positioihin kytkeytyviä merkityksiä siirtyvät yhteiskuntaluokan sisällä sukupolvelta toiseen. Jokainen pääomista toimii positiosuhteessa, sukupuolitettuna ja luokkaan kietoutuneena, historiallisesti rakentuneena. Sukupuoli, luokka ja etnisuus eivät ole pääomaa, mutta pääomilla on arvonsa ja merkityksensä kussakin kategoriassa.²¹⁸ Taidehistorian hierarkiassa maskuliinisuus ja valkoisuus ovat normaaleiksi katsottuja, arvostettuja kulttuurisen pääoman muotoja.²¹⁹

Taiteilijanerouden sukupuolta kyseenalaistettiin taidehistoriassa jo aikoinaan.²²⁰ Tämä tutkimus käsittelee sukupuolen ja luokan kategorioiden kautta sukupuolijärjestelmän jaottelua ja muita jäsennyksiä. Griselda Pollock on ylläpitänyt luovaa vuoropuhelua representaatioiden historiallisen ja yhteiskunnallisen analyysin sekä subjektiviteetin psyko-symbolisten tasojen välillä. Hän tarkastellut etenkin sitä, miten maskuliininen narsismi, kytkeytyy taidehistorian rakenteeseen kulttuurisena hegemoniana. Pyrkimyksenä on ollut kietoutua kaanoniin tulkitsemalla länsimaisen taidehistorian kanonisista kuvia sukupuolieron ja seksuaalisen halun käsitteiden kautta.²²¹ Sukupuolieron analyysi ei ole aina niin yksiselitteisiä. Kategoria toimii tarkasteltaessa moderniteettia rakentavaa menneisyyttä, jos jaon kytkee valta-asemia

²¹⁴ Scott 1999.

²¹⁵ Skeggs 1997. Scott 1999, 44–50, 53–90. Scottin kohteita ovat siis lähinnä naiset Englannin työväenluokan historiassa 1800-luvulla. Tolonen 2008. Ks. myös Urponen 2009. Rossi 2010b, 35.

²¹⁶ Scott 1999, 53–90. Urponen 2008, 141–142.

²¹⁷ Skeggs 1997, 8–9.

²¹⁸ Skeggs 1997, 9.

²¹⁹ Ibid, 9.

²²⁰ Parker&Pollock 1981.

²²¹ Ibid. Pollock 1999, 6. Pollock muistuttaa Adrianna Richiin viitaten, että koska kaanoneita on useita, niiden luenta on moniäänistä ja myös monikielistä.

sääteleviin normeihin. Mutta naiset nähdään silloin pääasiassa ruumiillisuuteen sidottuina, alistettuina tai alistuvina subjekteina, harvoin diskursseja tuottajina. Freudin, erityisesti Lacanin määrittelemän patriarkaatin lain kautta katsetta teoretisoiva Kate Linker puhuu genitaaliseen identiteettiin perustuvasta normatiivisesta teoriasta. Nainen saa merkityksen mieskatseen kautta, suhteessa miehen maskuliinisuuteen.²²² Tutkimukseni luokitteleva katse poimii problemaattisia tulkintakohteita sukupuolieroa legitimoivista representaatioista, taiteilijoista yhtä lailla kuin teoksista. Schjerfbeckin hahmosta taidehistoriaan on hitsautunut representaatio merkitystä naiskehosta, mutta Schjerfbeck on määritellyt representaatiotaan myös itse, aikansa julkisuudelta sivussa.

Valikoitaessa esimerkkejä eurooppalaisen varhaismodernismin taiteen historiasta, kyseessä ovat usein tietyt 1800-luvun lopun maalaukset ja moderniteetin historiallisten lainalaisuuksien erittely. Tulkitut teokset ovat olleet kimmokkeina modernismin, tilan ja sukupuolieron uudelleenarviolle.²²³ Pollock on monesti kyseenalaistanut modernismin aiheina miestaiteilijoiden kuvaamia naisalastomia, baarien ja bordellien prostituoituja. Kriittisistä tulkinnoista huolimatta tuloksena on vastakkainasettelua vahvistavaa jähmeää diskurssia.²²⁴ Se määrittelee näin naisen ja miehen tilat yksityisen ja julkisen dikotomian kautta. Minua kiinnostaa jaon ylittäminen. Moni tutkija on kritisoinut modernismiksi määritellyn merkityssysteemin dikotomioita; esimerkiksi julkiseen tilaan sijoitettu mies ja yksityiseen kytketty nainen asetetaan vastakkain.²²⁵ Janet Wolff on horjuttanut jakoja, jotka koskevat naistaiteilijalle soveliaiksi katsottuja aiheita ja ”naiskatsetta”.²²⁶ Schjerfbeck on uhmannut modernin ja sukupuolen merkityksenantoja monella tapaa.

Tutkimuskäsitteet: Historia, nationalismi, modernismi

1. Taidehistoria, historia

Taidehistoria on tutkimuksen keskeinen käsite, merkityssysteemi, jota tarkastelen siltana nykyisyyden ja menneen välillä. Näen olennaisena ymmärtää käsitteellistä suhdettani menneisyyteen, nykyaikaan ja tulevaan, joista käsin taidehistorian kertomuksia tutkitaan ja kirjoitetaan. Tutkimuksen empiriaa ovat menneisyyttä esittelevät kertomukset, narratiivit, sen tuloksia narratiiveista tulkinnassa erottuvat myytit ja representaatiot, samoin kuin diskursiiviset muodostelmat, myös performatiivit. Tutkijan suhde menneisyyteen on liikkumista ajassa ja tilassa. Taidehistorioitsija – kuten antropologi/etnolog – ottaa erittelevän etäisyyden tutkimiinsa kulttuureihin.²²⁷

²²² Linker 1984 (1983).

²²³ Pollock 1988, 54-71. Pollock 1999, xiii-xvii. Vrt. Pollock&Parker 1981. Miehen tila moderniteetissa kaupunkitila, naisen tila on yksityisyydessä, kotona. Berthe Morisot ja Mary Cassatt. Ks. myös Saarikangas 1991. Saarikangas 1993. Saarikangas 1999. – Monet muut kirjoittajat. Vrt. Clark T.J. 1984.

²²⁴ Pollock 1988, 54.

²²⁵ Saarikangas 1991. Kortelainen 1994. Felski 1995, 16. Kortelainen 1998, 13–38. Ollila 2001. Giles 2004.

²²⁶ Wolff 1994. Wolff 2004.

²²⁷ Ks. esim Bal 2002. Kalela 2000.

Taidehistoriassa menneisyys on kuin taakse jäänyt vieras maa tai tuntematon maisema, jota voi katsella monista näkökulmista, esimerkiksi psykoanalyysiin ja trauman teoriaan tukeutuen. Nyt ei lähestytä sitä ritualisoidun muistamisen kautta, herooisoimalla tietynlaista modernismia tai 1800–1900 -lukujen modernin kansakunnan/kansallisvaltion syntyvaiheita. Lähinnä ihmetellään kyseenalaistaen sitä, miten, miksi ja millä tavalla jotkut menneisyyden henkilöt representoidaan yhä kansallissankareina, suuruuksina ja neroina, kuten Akseli Gallen-Kallela tai Helene Schjerfbeck aikoinaan. Näen sen tuotoksena menneisyyden rakenteiden ja historioiden kautta syntyneistä, essentialistisiksi muodostuneista ”totuuksista”, jotka katson myyteiksi. Konstruktivistisen käsitykseni mukaan ne määrittävät merkitykselliseksi totuuspuheeksi.²²⁸ Taidehistoria ei ole vakaa käsite vaan vie tieteenfilosofiin kysymyksiin, pohtimaan tieteenalan paradigmaa, tutkimuksen perustaa ja historiaa. Suhteessa taidehistorian kertomuksiin pysyttelen historian käsitteessä, mitä kuitenkin täytyy perustella. Taidehistorian historiassa moni metodologi on työskennellyt laajasta kulttuurisesta kehyksestä käsin. Esimerkiksi Erwin Panofsky, Aby Warburg tai Walter Benjamin.²²⁹ Mutta kehyksen käsitteelliselle retkelleni taidehistoriaan tarjoavat muun muassa monet Mieke Balin kirjoitukset.²³⁰ Ajattelen, kuten Rebecca Schneider, että historia on dialogia menneisyyden ja nykyisyyden tai menneisyyden ja tulevaisuuden välillä²³¹. Irit Rogoffin tapaan näen sen jotenkin myös nykyhetken (historiografisena) kirjoittamisena yhdessä menneisyyden kanssa.²³² Balin ja muiden tutkijoiden innoittamana lähden siitä, että on tärkeää pohtia historian dokumenttien ja lähteiden merkitystä tässä ja nyt; sitä, millaisessa epävakaaassa asemassa ne ovat tutkimusprosessissa.²³³ Suuntautumisen vaihtoehto on Michael Anne Hollylla, joka Warburgin tai Benjaminin tavoin pyrkii herättämään henkiin menneisyyden kuolleita kohteita tulkitsemalla Freudia. Sen mukaan taidehistorioitsijan ei pidä vaipua melankoliaan, vaan on solmittava elämyksellinen suhde kadonneeseen aikaan ja sen teoksiin.²³⁴ Koska tutkimus kytkeytyy 1900-luvun alkuun ja kansallisvaltio Suomen muotoutumisen aikaan, sitä haastavat toisaalta Eric Hobsbawmin, Benedict Andersonin, Homi Bhabhan ja muiden näkemykset nationalismista, tässä tapauksessa (taide)historian kiinnittymisestä kansakuntien ja kansallisvaltioiden kolonialistiseen menneisyyteen ja moderniin. Siihen liittyvät ”keksityt traditiot”, ”kuvitellut kansakunnat” ja ”kansakuntatilan” prosessit²³⁵, joihin sukupuolen ja luokan kategoriat kietoutuvat. Historian syvärakenteessa kyse on muodonmuutoksista, muuttumattomuudesta ja murreksista.²³⁶

²²⁸ Barthes 1994 (1957), 171–218.

²²⁹ Panofskyn, Warburgin ja Benjaminin Dürer-tulkinnoista ks. esim. Iversen&Melville, 38–59.

²³⁰ Bal 2002, 133–173. – Balin kehystämisen käsite, menneisyyden teoksen sijoittumista ja tulkintaa nykyajassa.

²³¹ Schneider 2004.

²³² Rogoff 2005.

²³³ Bal 2002, 136.

²³⁴ Holly 2003, 156–176. Hollyn mielestä tutkijoiden pitäisi keskittyä katsomaan teosta pikemmin kuin sen tekijän attribuimiseen. Teoksen pitäisi satuttaa katsojaansa/tulkitsijaansa niin, että teos myös lisää ymmärrystä menneisyydestä. Iversen&Melville, 55–56.

²³⁵ Anderson 1983. Hobsbawm. Bhabha 1990. Bal 2002, 213–252.

²³⁶ Foucault 2005 (1969).

Hayden Whitelle historia on ”kertovan proosatekstin muodossa oleva verbaalinen rakenne” (”a verbal structure in the form of a narrative prose discourse”), joka toimii menneisyyden rakenteiden ja prosessien esittämisen mallina.²³⁷ Kun monet kirjoittajat, Ernst Gombrich mukaan lukien, ovat pohtineet ”realistisen taiteen taiteellisia elementtejä”, White haastoi kysymään: ”Mitkä ovat realistisen historian kirjoittamisen taiteelliset elementit?”²³⁸ Tulkinnan strategiat ovat jäähmettyneet topologioiksi. Historia ajatellaan myyttistä kertomusta todistusvoimaisemmiksi. Kertomuksen katsotaan olevan sitä realistisempi, mitä enemmän empiirisesti todistettavia aineksia se sisältää ja sitä myyttisempi, mitä vähemmän sen elementit ovat empiirisesti todennettavissa. Whitea on sittemmin kritisoitu paljon.²³⁹ Näkökulma haastaa tätäkin tutkimusta, joka keskittyy representaatioihin ja myytteihin. Whiten mukaan historian kirjoittaminen on noudattanut tiettyä kaavaa. Kertomusrakenteet ovat jäsenneltävissä sisältämiensä elementtien mukaan 1) kronikoiksi ja 2) tarinoiksi tai 3) juonikertomuksen, 4) todistelun ja 5) ideologisen johtopäätöksen malliksi (a chronicle, a story, mode of emplotment, mode of argument, mode of ideological implication). Kronikat ja tarinat koostuvat kertomaperinteen primitiivisistä aineksista, mutta niitä sisältyy myös juonikertomukseen. Historioitsija valikoi aineistoa kaunokirjailijan tapaan; hän rakentaa kertomusta sisällyttämällä siihen joitakin tapahtumia ja jättämällä jotkut pois. Tuloksena historioitsijan rakentama juonikertomus.²⁴⁰ Historia tapahtuu ajassa ja tilassa. Sen voi määritellä kulloisenakin nykyhetkenä, kerronnan aktissa syntyväksi kertomukseksi²⁴¹, jonka purkamiseen ja analyysiin vaikuttavat tulkitsijan arvomaailma ja viitekehys. Mieke Balin mukaan kertomus osallistuu kulttuuristen prosessien rakentamiseen. Niinpä narratiivien tutkijaa kiinnostavatkin juuri prosessit.²⁴² Kun historiaa ja sen kertomuksia pidettiin ennen neutraaleina, lähden siitä, että käyttämämme kieli ei ole neutraali, arvovapaa vaan kietoutunut valtaan, sukupuoleen ja luokkaan. Moderni kansallinen merkityksenanto on ollut eri vaiheissaan patriarkaalista.²⁴³ Se koskee myös taidehistorian taiteilijaelämäkertoja.

2. Nationalismi: kansakunta, kansallinen, kansallisvaltio, kansa

(Taide)historian kirjoitus on käyttänyt säästeliäästi nationalismi-käsitettä. Vasta viime vuosina on päädytty ottamaan huomioon nationalismi merkityssysteeminä, tapana rakentaa sosiaalista todellisuutta kansallisen retoriikan ja käsitteistön pohjalta. Niinpä nationalismi katsotaan modernisaatioprosessissa tapahtuvaksi maailman ja maailmankuvan rakentumiseksi ja rakentamiseksi. Avoimeksi silti jää, mitä ”kansalla”, ”kansallisella”, ”kansakunnalla” ja muilla natio-käsitteen sovellutuksilla ja johdannaisilla kulloinkin tarkoitetaan. Käsitteet

²³⁷ White 1973, 2–3.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ks Markku Peltonen, ”Uusi ja vanha Hayden White”, *Historiallinen aikakauskirja* 2/2010, 248–250. Vrt. Schwartz 2013.

²⁴⁰ White 1973, 2–7. – Luennossaan Helsingissä keuhällä 2012 White kumosi aiemmat näkemyksensä.

²⁴¹ Bal 1999, 16.

²⁴² Ibid, 3–15.

²⁴³ Mäki 2005, 136–142. Mäki muistuttaa, että toimiessaan historian professorina Topelius ei pitänyt naisia akateemisen tiedon tuottajina, vaikka naisilla oli erivapaus opiskella yliopistoissa. Valenius 2004, 51.

sidostuvat aikaansa; kansa-käsite ja sitä lähellä olevat termit ovat muuttuneet merkittävästi.²⁴⁴ Nationalismilla on monia merkityksiä näkökulmasta riippuen. Se on ollut kytköksissä kansakunnan käsitteeseen, joka on kiinnostanut tutkijoita jo 1900-luvun alusta lähtien, ja yhteisten kriteerien löytäminen käsitteelle on ollut vaikeaa. Käytetyt kriteerit, muun muassa kieli ja etnisyys, ovat itsessään epäselviä ja muuttuvia.²⁴⁵ Kansakunnan synty oli kauan käsitteellistetty ainutkertaiseksi ”kansallisen heräämisen” historiaksi. Yhtenäisestä kansakunnasta rakennettiin kansanvallan vahvistumisen kertomusta.²⁴⁶ Kansallisuutta globalisaation näkökulmasta tutkinut Pauli Kettunen tähdentää nationalismia laaja-alaisena käsitteenä, joka ei leimaa asioita sinänsä hyväksi tai pahoiksi. Se kattaa niin omaan maahan ja kansaan kohdistuvat tuntemukset ja sitoumukset kuin maailman rakentumista ja toimimista koskevat arkiset selviöt. Nationalismi on Kettusen termistössä ylikansallinen ideologia, jossa kansakuntaisuus, jakautuminen kansakunniksi kutsuttuihin toimijoihin, näyttäytyy todellisuuden rakentumisen periaatteena. Kansakuntaisuuteen liittyy ajatus kansakunnasta poliittisena toimijana, jonka merkitykset vaihtelevat eri vaiheissa menneisyyttä.²⁴⁷ Kettunenkin muistuttaa historian roolista kansakunnan rakentumisessa. Hän esittää, että historian ja yhteiskuntatieteen tutkimuksessa nationalismi näyttäytyy ”metodologisena nationalismina”. Ytimessä on kansallisvaltion kautta määrittyvä yhteiskunnan käsite sidoksissa valtion rajoihin. Kapean kansallisen näkökulman ”kansallisvaltiollinen yhteiskunta” on valittu tutkimuksen yksiköksi.²⁴⁸

Ylikansallisen ja ylirajaisen (transnationaalin) käsitteitä sukupuolentutkimuksen näkökulmasta tarkastellut Maija Urponen korostaa, että kansakunta ja kansallisvaltio on syytä erottaa toisistaan. Niiden rajat eivät ole koskaan yhdenmukaiset, vaikka kansakunnan rajojen määrittelyssä on kyse kansallisvaltion jäsenyyskriteereistä. Kyse on yhteyksien ja erojen politiikasta, joka ei koske vain vertailuja kansallisten kulttuurien ja kansallisvaltioiden välillä vaan myös kansallisvaltion ja kansakunnan sisäisiä prosesseja. Kansallinen yhteys ja yhteisyys rakentuvat eroista ja perustuvat kieleen, rotuun, etnisyyteen, kulttuuriperintöön, sukupuoleen, seksuaalisuuteen, luokkaan ja terveyteen.²⁴⁹ Esimerkiksi terveydentilaa on pidetty yhtenä kansakunnan kohtalonkysymyksenä. Minna Uimonen on tarkastellut 1800-luvun sääty-yhteiskunnan normien määrittymistä. Ajateltiin, että yhteiskuntaruumiin jäsenten piti olla kunnossa, ja fennomaanisen kansallisuusideologian keskiössä olikin velvollisuudentuntoinen, hyväkuntoinen yksilö. Näin ollen kansakunnan tulevaisuutta vaaransivat heikkolahjaiset ja -hermoiset, sairaat, siveettömät ja rikolliset. Moderni ihannekansalainen oli voimakas, terve ja kykeni itsekuriin. Terveys oli kansalaisuuden yksi

²⁴⁴ Pakkasvirta ja Saukkonen 2005, 40–42.

²⁴⁵ Hobsbawm 1994, 11–14.

²⁴⁶ Liikanen 2005, 222. Liikanen esittää, että nationalistisen ajattelun edellytykset loi filosofia. Ks. myös Pakkasvirta ja Saukkonen 2005, 40–42.

²⁴⁷ Kettunen 2008, 16. Nationalismia on hahmotettu poliittis-sosiaalisen näkökulman lisäksi myös aate- ja kulttuurihistorian kannalta. Ks. Jalava, 2006. Fewster 2007. Tepora 2011.

²⁴⁸ Ibid, 17.

²⁴⁹ Urponen 2010, 26.

mittari, naiskansalaisuutta punnittiin erityisesti sillä. Ajan lääketieteessä oli naisen heikkous oli dogmi ja oletus, mitä sairauskeskustelu ilmensi.²⁵⁰ Naiset määriteltiin siveellisyyden ja puhtauden normien kautta myös miesten ja naisten välistä tasa-arvoa vaativassa naisasialiikkeessä. Ihannainen oli äidillinen ja puhdas, hygieenisessä ja seksuaalis-moraalisessa mielessä.²⁵¹ Kysymys naisesta oli keskiössä paljon aiemmin ennen kuin se modernisoituvassa ja kansallisvaltioksi rakentuvassa Suomessa politisoitui ja alkoi koskea myös lapsia. Lääketiede vallankäytön muotona vankistui modernisoitumisen myötä. Modernia kansalaisuutta rakennettiin sukupuolittain ja luokitellen. Naisten äitiys ja sitoutuminen lapsiin koettiin tärkeäksi, vaikka äitiyden sisällöstä oli näkemyseroja luokasta riippuen.²⁵² Kansallisvaltiossa keskityttiin kansalaisten terveyden vaalimiseen poliittisin keinoin. Modernisaation muutos Suomessa koski sukupuolten sosiaalisia ilmenemismuotoja ja ilmaisutapoja. Sukupuolten väliset suhteet säilyivät niin kuin ne olivat olleet agraarissa järjestyksessä. Markkinatalous havahdutti neuvottelemaan sukupuolirajoista uudelleen.²⁵³

Kansallinen kulttuuri on tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat toimintaa ja käsityksiä itsestämme. Stuart Hallin mukaan kertomusta kansallisesta kulttuurista muokataan monista näkökulmista; rakennetaan identiteettejä. Vanhat identiteetit antavat tietä uusille ja sirpaloittavat modernia yksilöä yhtenäisenä subjektina.²⁵⁴ Kansallinen identiteetti on liukuva käsite, jonka eri toimijat rakentavat kulloisissakin historiallisissa yhteyksissä. Se ei liity vain kieleen vaan myös kulttuuriyhteyteen. Kansallista identiteettiä voi tarkastella kolmesta näkökulmasta. Kyseessä on valistuksen läpäisemä järki-subjekti, modernin maailman mutkikkuutta heijastava sosiologinen subjekti tai postmoderni subjekti vailla kiinteää tai pysyvää identiteettiä.²⁵⁵ Hajoavaa modernia identiteettiä vastaisi eristäytynyt, maanpaossa vieraantunut yksilö. Jälkmodernissa globalisoituvassa maailmassa identiteetillä on useita merkitystasoja. 1800–1900 -lukujen Suomessa käsitys kansallisuudesta lähentyi saksalaisen humanismin käsitystä etnisestä identiteetistä, Ranskassa tai Englannissa kansallisuus kytkeytyi valtiokansalaisten identiteettiin.²⁵⁶ Näin oli myös Suomessa 1920-luvulla.

2.1 Yhtenäinen Suomi ja nationalistiset liikkeet

Henrik Meinanderin mukaan venäläistämis- ja sortokaudeksi usein kuvattu ajanjakso 1899–1917 merkitsi toisaalta yhteiskunnallista elinvoimaisuutta ja edellytyksiä suomalais-kansalliselle vastarinnalle Venäjän autonomiaa vastaan.²⁵⁷ Puhe suomalaisuudesta juurtui sittemmin vähitellen (taide)historiaan, ja käsitystä yhtenäisestä Suomesta on ylläpidetty

²⁵⁰ Uimonen 1999, 10, 190.

²⁵¹ Uimonen 2003, 208.

²⁵² Sulkunen 1989, 47–48, 72–82. ”Hierarkkisesta sisaruudesta.” Ks. myös Henttonen 2010, 18.

²⁵³ Tuomaala 2008, 155.

²⁵⁴ Hall 1999, 19–76.

²⁵⁵ Ibid, 21–23.

²⁵⁶ Pulkkinen 1999, 124–125.

²⁵⁷ Meinander 2010 (2006), 165.

pitkään.²⁵⁸ 1800–1900 -lukujen vaihde oli saanut nimityksen ”toisen kansallisen herätyksen kausi”, jotta vältettäisiin rinnastus muihin kansallisiin liikkeisiin.²⁵⁹ Voimakkain symboli, ryhmäkokemusta rajaava oma lippu, toimi kuohuttavana yhteisöllisenä symbolina ja politiikan välineenä. Lippu on ollut merkityksellinen, oli se sitten puolue- tai järjestölippu, puhumattakaan kansallisesta lipusta.²⁶⁰ 1980-90 -lukujen näkökulmasta menneen ajan käsitteellinen kahtiajako kansalliseen ja kansainväliseen oli kyseenalainen, keskeistä on ollut Suomen eurooppalaistaminen.²⁶¹

Myös taide-elämää kosketti rintaman yhtenäisyyden murtanut kielitaistelu. Vuoden 1906 valtiopäivä uudistuksen jälkeisessä keskustelussa eri ryhmien käsitykset kansakunnasta, kansallisuudesta ja valtiosta olivat etäällä toisiaan. Toisille ”suomalaisuus” merkitsi suomen ja suomalaiskansallisen identiteetin lisäksi suomalaisen kansakunnan ideologiaa, josta oltiin montaa mieltä. Ruotsinkielisistä useat seurasivat eurooppalaisia esikuvia. Kielikysymyksen rinnalla vaikuttivat, osin ne läpäisten, sosiaalidemokratian tai sosialismin luokka-aatteet vahvistaen työväestöä, sen kulttuuria ja sivistystoimintaa.²⁶² Eric Hobsbawmin mukaan ensimmäistä maailmansotaa edeltävät 40 vuotta olivat etnistä nationalismia tai kieli- ja valtionationalismia, mihin liittyivät vaatimukset kansallisen kielen puhdistamisesta vieraista vaikutteista. Suomi ja flanderi esimerkkeinä Hobsbawm muistutti sosiaalisesta noususta, jonka mahdollisti päätös tehdä kansankieli keskiasteen koulutuskieleksi.²⁶³

J.V. Snellman (1806–1881) pysyi suomalaisuusliikkeen ideologina kauan kuolemansa jälkeen. Hegel-henkinen kansa- ja kansakunta-käsitteistö sisälsi humanistisen sivistysajatuksen liberalistisesta yhteiskunnasta. ”Yksi mieli, yksi kieli” -ihanteen perustana oli kieli; se ei ole yksilön itseilmaisua vaan on myös sidoksissa kansakunnan kollektiiviseen kulttuuriperintöön. Suomalainen identiteetti edellytti suomen kieltä.²⁶⁴ Snellmanin teoreettis-poliittisen ajattelun ytimessä oli valtio.²⁶⁵ 1870-luvulla julkaistu Zachris Topeliuksen *Maamme*-lukukirja edusti liberaalia käsitystä kansallisesta identiteetistä, samaan tapaan kuin muissa Pohjoismaissa. Kansa on kielestä riippumatta ihmisryhmä, joka asuu tietyllä alueella ja kuuluu saman hallitsijan tai lakijärjestelmän piiriin.²⁶⁶ Kansallistietoisuus oli sukupuolittunutta, miehistä. *Maamme*-kirjaa sukupuolinäkökulmasta lukenut Mikko Lehtonen

²⁵⁸ Pulkkinen 1999, 133.

²⁵⁹ Liikanen 2005, 222. Vrt. Reitala 1975, 8. Reitalan näkemys 1800-luvun ”ensimmäisestä ja toisesta” suomalaisesta taidekaudesta, jolloin vahvistettiin kansallista itseluottamusta ja kulttuurisia arvoja.

²⁶⁰ Lindgren 2000, 32. Häyrynen 2005, 41, 140–144. Tepora 2011, 14–15.

²⁶¹ Wäre 1991. Lehtonen T. 1999, 16.

²⁶² Wäre 1991, 9. Pulkkinen 1999, 133. Meinander 2010 (2006), 163. Meinander kirjoittaa kielinationalismista ja isänmaallisesta nationalismista.

²⁶³ Hobsbawm 1994 (1992), 131–136. Marxilaisena Hobsbawm väitti, kansalliset liikkeet olivat hylänneet olivat hylänneet proletariin ja sosialistien liikkeet internationalistisina, siis ei-nationalistisina.

²⁶⁴ Pulkkinen 1999, 127–129.

²⁶⁵ Liikanen 2005, 230–231.

²⁶⁶ Topelius 1980 (1875). Ahtiainen ja Tervonen 1996.

on määritellyt sen suomalaisuuden ”hegemoniseksi maskuliinisuudeksi”²⁶⁷, joka edustaa veljeyden periaatteelle rakentuvaa kansakuntaa.²⁶⁸

2.2 Feministinen tutkimus ja nationalismi

Nationalismissa nainen kansakunnan uusintajana on saanut kulttuurisen ja biologisen toimijan roolin. Etnisyys ja oikeus kuulua kansaan riippuvat usein äidistä. Kansakunta määrittyy heteroseksuaalisena perheenä, jossa naiset ovat ”äitejä ja moraalin vartijoita”.²⁶⁹ Monumenttien, arkkitehtuurin ja seremonioiden tapaan pilakuvatkin juurruttivat nationalismin arvoja veljeyden hengessä.²⁷⁰ Saman voi nähdä taas 1920-luvulla suosion saaneen Runebergin *Vänrikki Stoolin* ja Edelfeltin kuvituksen näkökulmasta, mitä käsittelen Juho Rissas -representaatiota tulkitessani.

Myös tiedekeskustelujen nationalismia on kritisoitu sukupuolittuneena. Muun muassa funktionalisteiksi määriteltyjen Hobsbawmin tai Benedict Andersonin tutkimuksia on moitittu neutraaliudesta.²⁷¹ Siitä on kritisoitu erityisesti Hobsbawmia käsitteestä ”tradition keksiminen”²⁷². 1900-luvun alun Suomessa pyrittiin Euroopan kansallisvaltioiden tapaan vakuuttamaan kansaa perinteiden jatkuvuudesta ”traditionaalisilla” rituaalisilla käytännöillä ja suuntaamaan huomio valittuihin symboleihin perustuvaan kansalliseen menneisyyteen. Perustettiin ryhmiä ja instituutioita juurruttamaan kansallista arvoperustaa. Tradition keksijäksi soveltuu kriitikko ja taidehistorioitsija Onni Okkonen, joka rinnasti taiteen varhaisvaiheet keskiaikaiseen kansankulttuuriin²⁷³.

Benedict Andersonille kansakunta on kuvitteellinen luomus, mihin termi ”kuvitellut yhteisöt” viittaa. Sen mukaan kansalliset ideat eivät kosketa kaikkia kansan kerroksia, vaikka kansallinen kirjallisuus ja lehdistö ovat tärkeitä aatteiden levittäjiä. 1800-1900 -luvun vaihteen eliitti pyrki juurruttamaan uskonnon rinnalle uutta ideologiaa. Sivistyneistön piiristä tulivat myös kansallisen kulttuurin ja taiteen kuluttajat, keskisäätyinen yleisö.²⁷⁴ Kansallisuustaistelua käyvä eliitti valikoi kulttuurin ”tuottajiksi ja kuluttajiksi” myös sopivia ”kansan” edustajia. Heihin kuului juuri Juho Rissanen, jonka kommelluskeskeinen miestaiteilijatarina yhdentyi kertomukseen Suomen kulttuurin kehitysvaiheista. Pienten

²⁶⁷ Lehtonen M. 1995, 90–114.

²⁶⁸ Hall 1999, 19–76. Ks. myös Valenius 2004, 35.

²⁶⁹ Valenius 2000, 23–25. Valenius 20004, 59–98. Valeniuksen mukaan jopa pilakuvat juurruttivat nationalismin arvoja veljeyden hengessä.

²⁷⁰ Valenius 2004, 59–98. Muiden Euroopan maiden tapaan nainen, usein alastomana, sopi kansallisen symbolihahmon aiheeksi, Suomi-neidoksi.

²⁷¹ Gordon T. 2002, 37. Valenius 2004, 34–38. Mäki 2005, 124–125. Ks. Häyrynen 2005, 29–30. Toisin kuin funktionalistit, primordialistisen tai perennalistisen nationalismin kannattajat korostavat kansallisten myyttien sisältävän aineksia vanhemmista identiteeteistä.

²⁷² Hobsbawm 1983, 11–14.

²⁷³ Okkonen 1927, 5. Okkonen 1945.

²⁷⁴ Anderson 1983, 5–7.

kansakuntien nationalismia tulkittaessa huomio suuntautuu siihen, miten muut yhteiskuntaryhmät osallistuivat kansallisiin liikkeisiin eliitin rinnalla.²⁷⁵

Andersonin tapaa erottaa julkinen ja yksityinen on arvosteltu samasta kuin modernin merkityksenantoja. Kansallisuus kuuluu sen mukaan julkiseen elämään. Se ei huomioi yksityisten ihmisten, etenkin naisten näkökulmia saati sitä, millaisia identiteetin ja elämänkulkuun liittyviä merkityksiä sille annetaan.²⁷⁶ Tutkimusten nais- ja mieskäsitykset ovat olleet usein kansallisen retoriikan mukaisia: naiset on nähty lähinnä sotilaiden äiteinä ja miehet virkamiehinä ja intellektuelleina.²⁷⁷ Sukupuolia jakava retoriikka vaikutti ”kuviteltu kansakunta” -käsitteessä. Anderson huipensi *Imagined Communities* -kirjansa malliin, jossa kansakunta rakentuu Ranskan vuoden 1789 vallankumouksen ”veljeyden” periaatteille. Miehen velvollisuus on kuolla syvien veljellisten ystävyysuhteiden puolesta.

”--the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill as willingly to die for such limited imaginings--”²⁷⁸

Veljeyden periaatteen mukaan mieheys ja naiseus ovat vastakkaisia käsitteinä, kuin elämä ja kuolema. Elämä yhdistää kaikki ihmiset: naiset, lapset, miehet, rikkaat ja köyhät, terveet ja sairaat. Sen sijaan riskien ottaminen ja kuolema kuuluvat vain rohkeimmille miehille.²⁷⁹ Moni on haastanut ”sukupuolisokeaa” nationalismitutkimusta tunnistamaan sukupuolen merkitys kansakunnalle, kansallisvaltiolle ja kansallisuuden rakentamiselle. Kansallisuus ei ole vaan kuviteltua vaan liittyy arjen käytäntöihin. Silti kansakunnat ovat historiallisia muodostelmia, joissa valta perustuu eroihin.²⁸⁰ Kansallisen taistelun eliittiä olivat miehet määrittelemässä miesidentiteettiä vastaavat ideaalinsa ja naisihanteet.²⁸¹ Kritiikki Andersonia kohtaan ei ole vain kielteistä; ”kuviteltu yhteisö” on havahduttanut nationalismin sukupuoli-pohdinnat.²⁸²

Ideaali on ollut siis mies, stereotyyppien varaan rakentuva mieskuntoisuus ja miehinen käytös.²⁸³ Naisten tehtävä oli uusintaa kansallisia rajoja ja symboloida eroja. *Maamme*-kirjan avausluvussa äiti, nainen, opastaa yhteisön kansallista ja miehistä traditiota pojalleen, tulevalle miehelle. Äiti merkitsee kotia, isä maata, isänmaata.

²⁷⁵ Häyrynen 2005, 30. Alapuro-Stenius 1987, 18–19. *Kansa liikkeessä* 1987, 193–283. Meinander 2010 (2006), 163. Työväenliikkeen läpimurron aikoihin vuonna 1905 raittius- ja työväenliikkeen oma kulttuuri.

²⁷⁶ Mäki 2005, 124–125. Valenius 2004, 34–38.

²⁷⁷ Valenius 2004, 34–35.

²⁷⁸ Anderson 1991, 71.

²⁷⁹ Valenius 2004, 35.

²⁸⁰ Gordon 2002, 37–38.

²⁸¹ Valenius 2004, 37.

²⁸² Mäki 2005, 128.

²⁸³ Ibid, 139–141.

”Kaikki tämä maa, jonka tästä näet, ja vielä paljon sen lisäksi on Suomenmaata. Ennen isääsi asui tässä maassa isäsi isä. Ennen häntä asuivat täällä hänen isänsä ja esi-isänsä, ei yksin tässä talossa, vaan monissa muissa taloissa ja monissa eri osissa maata. Tämä maa oli heidän ja sen vuoksi tämä vaan on meidän isäimme maa, jonka me, heidän lapsensa, olemme saaneet perinnöksi.—”²⁸⁴

Jo J. V. Snellmanin ajattelussa nainen keskittyi perheeseen subjektiivisen vapauden kuullessa miehelle. Miehellä oli velvoitteita kansalaisyhteiskunnassa ja valtiossa. Tosin naisen rooli kasvattajana oli peruste kouluttaa perheenäitejä, kasvattajia. Hegel sulki naiset julkisesta kansalaisuudesta. Tunteen, halun ja ruumiin huoltajat kuuluivat yksityisyyteen. Julkisuus oli miesten tilaa, sitä määritteli rationaalinen ja puolueeton harkinta.²⁸⁵

3. Moderniteetti, moderni, modernismi, avantgarde

Taiteen avantgarde näyttäytyy häiritseväenä ja liikkeellepanevana voimana modernismille, joka on käsitteellisesti sidoksissa moderniin, moderniteettiin ja modernisaatioon. Modernismin määrittelen ensinnäkin tämän tutkimuksen ajankohdan, 1910–20 –luvun yhteydessä, eurooppalaisittain, taiteelliseksi käytännöksi, jonka suhde modernisaatioon on myös kriittinen. Lisa Ticknerin mukaan modernisaatio viittaa teollisen vallankumouksen prosessin kulttuurisiin (taiteellisiin ja tieteellisiin), taloudellisiin, poliittisiin ja teknologisiin käytäntöihin ja uskomuksiin. Moderni on silloin kattokäsite, kapinaa vanhoja, hierarkkisia rakenteita ja maailmankuvaa vastaan, haaste vallitsevalle tilanteelle. Se kytkeytyy myös tietojärjestelmiin, kuten 1800-luvulta lähtien eri taiteiden historiaan ja nationalismiin. Näin määrittellen moderni on eroja merkitsevää retorista voimaa samalla kuin normatiivinen ulottuvuus.²⁸⁶ Michel Foucault’n teorian näkökulmasta se näyttäytyy osana biovallan systeemiä, joka on säädellyt ja normittanut sukupuolen ruumiillisia käytänteitä, seksuaalisuutta.²⁸⁷ Samaan merkityssysteemiin kiinnittyvät myös taiteen modernismi ja moderniteetti, joka merkitsee arkipäivän estetiisäatiota, modernin elämän kulttuuria²⁸⁸

Suomi oli 1910–20-luvulla harvaan asuttu, maaseutuvaltainen, vähän teollistunut ja urbanisoitunut maa. Modernisaation kietoutuminen edellä esiteltyyn moderniin elämäntapaan, moderniteettiin ja modernismiin on taidehistoriallisesti ongelmallista.²⁸⁹ Näin ollen määrittelen kuvataiteen modernismia ensin taidekenttä- ja kaupunkikeskeisesti sekä myös Erkki Anttosen tavoin kyseistä taideperiodia määritteleväksi esteettiseksi ja formalistiseksi

²⁸⁴ Topelius 1985 (1899), 17. Suom. Paavo Cajander.

²⁸⁵ Mäki 2005, 138–139.

²⁸⁶ Tickner 2000, 184–206. Kotkavirta 2000, 63–68. Kotkavirta muistuttaa modernin maailmankuvan saaneen alkunsa jo renessanssista, vastapainona vanhalle, antiikille ja keskiajalle: ”uusi aika”. Ks. Kotkavirta–Sironen 1986, 7–31. Aikakausitietoisuus, ajatusmuodot, filosofia, mytologia, estetiikka, postmoderni. Lintinen 1989.

²⁸⁷ Foucault 2010 (1976), 40–43. Vrt. Butler 2008/2006 (1990), 170–187, 227–236.

²⁸⁸ Tickner 2000, 184–206.

²⁸⁹ Viljo 2004, 7.

kattotermiksi²⁹⁰ taidepuheelle, joka merkityksellisesti ”uutta”; maalaustaide oli keskeisin taidemuoto, 1920-luvulla voimistuneessa julkisessa taiteessa tilaa saivat veistokset. Mutta lähtökohtani mukaan Suomessa voi katsoa olleen useita modernismeja, ja ”uusi” oli arvo määritellä taidetta, jonka katsottiin myös avaavan silmiä johonkin uuteen, muuttuvaan elinympäristöön, elämänmuotoon ja maailmaan, joka avautui paitsi ulos- myös sisäänpäin. Uutena puhuttiin paljon taiteen henkisistä ulottuvuuksista, mikä koskee erityisesti vähitellen abstrahoituvaa Kandinskyn taidetta ja teorioita, joilla oli yhteytensä myös symbolismiin. Dekoraatioiden muotokieltä kuitenkin varottiin, koska sitä pidettiin helposti pinnallisena.²⁹¹

Janet Wolff muistutti jo 1990-luvun alussa, että modernismille ei riitä kuitenkaan pelkkä modernin elämän ja mielentilan kuvaus tai kriittinen suhde modernisaatioon.²⁹² Se oli eurooppalaisittain vuosisatoja sitten käynnistynyt prosessi, jonka Raymond Williams on nimennyt kapitalismiin kytketyksi, kaikkien aikojen suurimmaksi kulttuuriseksi muutokseksi.²⁹³ Williamsille modernismin teemoja olivat rajojen ylittäminen, liike ja liikkuminen eri muodoissaan, vieraantuminen ja vieraus, antiporvarillisuus, muutokset kulttuurin visuaalisessa ja sanallisessa kielessä.²⁹⁴ Wolff on tarkastellut modernismia sukupuolinäkökulmasta ja tähdentänyt naisten vähäistä esilläoloa taiteessa ja yhteiskuntahierarkian näkyvillä paikoilla. Samoin kuin nationalismissa modernin kokemus määriteltiin taidehistoriassakin pitkään miehen kautta, jolle sitä tarjosivat seksuaalisuuteen kytketyt asiakkaat, suurkaupunkien kurtisaanit, kokotit ja prostituoidut modernissa maalaustaiteessa toistuvina stereotyyppi-naisaiheina.²⁹⁵ Niin modernismissa kuin nationalismissakin naisten osaksi taiteena tai kokemuksellisenä tilana määrittyi pitkään vain koti²⁹⁶, mikä ei ole ollut historiallista todellisuutta pitkään edes agraarissa Suomessa.²⁹⁷ Kyse on sukupuoli- ja myös luokkakokemuksesta, samoin modernismin edistys- ja taantumuspiirteistä. Teollistumisen, urbanisoitumisen ja kaupallistumisen myötä monista naisista tuli vähitellen teollisuus-, palvelu- ja muissa ammateissa toimivia palkkatyöläisiä, jotka viimeistään 1920-luvun Suomessa osallistuivat kuluttajina monin tavoin kaupunkielämään. Taide-elämässä uutta, rohkeaa ja modernia oli ylipäättään jo naisen toiminta taiteilijana.²⁹⁸ Suomessa se oli ollut mahdollista 1800-luvulla.²⁹⁹ Puheeseen avantgardesta tai modernismista sisältyy useita vakiintuneita ajattelutapoja, jotka ilmenevät monista syistä

²⁹⁰ Anttonen 2006, 15–16. Modernismina vaikutti 1900-luvun alussa useita suuntauksia, joita yhdisti toisiinsa taideteoksen autonomian, originaalisuuden, uniikkiuden, universaalisuuden ja formalismin käsitteet. Kuusamo 1996, Kuusamo puhuu ”modernistisesta perusdiskurssista”. Ks. myös Huusko 2001. Hjelm 2009, 273. Hjelmin mukaan Gösta Stenmanin käsitys modernismista oli formalistinen.

²⁹¹ Kallio 2001, 24–26.

²⁹² Wolff 1990, 3.

²⁹³ Williams 1997 (1992/1989), 23–27.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Wolff 1990, 54–58.

²⁹⁶ Pollock 1988.

²⁹⁷ Saarikangas 1993, 53–60.

²⁹⁸ Viljo 2004, 6–11. Ks. Lähteenmäki 1995, 104.

²⁹⁹ Ks. Nainen, taide, historia – tutkimusprojekti 1987. – Riitta Konttisen monet tutkimukset.

vaihtelevina sävyinä ja äänenpainoina. Kun modernismi formalistisessa mielessä on samaistettu usein abstraktiin tai abstrahoituvaan taiteeseen, on muistutettu, että pelkkä muutokieli ei ole ollut välttämättä vielä edistystä.³⁰⁰ Modernin ja modernismin tutkimuksessa tähdenetään nykyään globaalista näkökulmasta tarkasteltua moninaisuutta, paikallisten modernien merkitystä. Nykykatsannon mukaan Euroopan keskuksissa syntyneeseen modernismiin nähden on olemassa jo globaalissa mitassa runsaasti paikallisia versioita ja erityisyyksiä; 1900-luvun modernismi ei ole vain abstraktia vaan myös monella tavalla esittävää. Impulsseja ovat tarjonneet monenlaiset ekspressionistit, kubistit ja futuristit, konstruktivistit ja abstraktistit.³⁰¹ Suomessa erityisesti tšekäläiset versiot ekspressionismista ja monet muutkin taidesuuntaukset vaikuttivat samaan aikaan. Modernismiin liittyy myös taiteilijan representaatio. Frida Kahlo (1907–1954) muokkasi 1920-luvusta lähtien meksikolais-kansallisen kulttuuri-identiteetin kautta representoivaa omakuvaa ja elämäkertaa modernina taiteilijana. Intiaanikäsitöiden kuvioita ja värejä soveltavat vaatteet peittävät modernismin tunnukset, sairaan ja kivuliaan naiskehon, jonka vammoja esittelevät myös piirrosten alastonkuvat. Omakuvienkin kasvot esittävät mielen ja ruumiin tuskaa, äitiyden mahdottomuutta.³⁰² Nainen taiteilijana määrittynyt ruumiillisesti, äitiyden poissaolona.

Yhteiskuntapoliittisella tilanteella on vaikutuksensa. 1920-luvun taidepuheessa oli eroa verrattuna tapoihin määritellä taidetta ennen ensimmäistä maailmansotaa tai jopa sen aikana. Myös puhujalla ja puhujan paikalla oli merkitystä – riippui paljolti siitä, oliko kyseessä taidekentän keskiössä tai sivulla ollut kriitikko tai taiteilija. Modernismi on määrittynyt taiteeksi jolla on siis suhde modernisoituvaan yhteiskuntaan ja sen myötä myös ”uuteen” ihmiseen. Niinpä modernismia käsitteenä voi määritellä monista näkökulmista, myös konservatiivisena pidetyn akateemisen antimodernin näkökulmista.³⁰³ Antoine Compagnon on nimennyt antimoderniksi taiteilijahahmona myös Charles Baudelairen, joka esitteli aikoinaan ”modernin elämän maalarin”.³⁰⁴ Baudelaire luettiin 1900-luvun alun Suomessakin, jossa modernismiin kulminoituvat taidemarkkinat ja -kentän taistelut, kuten erot vakiintuneen ja uuden taiteen välillä – sukupolvi-, sukupuolierot, elämäntyyli-, tyyli-, maku- ja aikakausierot.³⁰⁵ Modernismi-suhteeseen vaikuttivat paikkakunta-, luokka- ja kielierot sekä poliittinen tilanne; taidehistorian näkökulmasta katsoen 1910–20 -luvun taidetta suuntasi taloudellis-poliittinen murros, jonka kautta painottui Manner-Euroopasta suodattunut taidepuheen suomalaiskansallinen vire myös nationalistisin vivahtein. Kansainvälistymistä vastustettiin, ja sen puolesta puhuttiin. Kumpikin näkökulma oli eurooppalainen, muidenkin maiden taidepuheessa vallitseva ja ristiriitainen jako. Taidemarkkinoilla suositut teokset

³⁰⁰ Palin 2010, 22–23.

³⁰¹ Grenier 2013, 2–3.

³⁰² Zetterman 2003.

³⁰³ Ks. tämän tutkimuksen prologi.

³⁰⁴ Compagnon 2003. Compagnon 2006. – Antimoderni ei tarkoita modernin vastustajaa, mutta sen mukaan kaikki uusi ei ole vain positiivista. Myös Walter Benjamin on kirjoittanut, että Baudelaire ei ymmärtänyt modernia. Vrt. Kotkavirta 2000, 76–82. Korkavirran artikkelissa antimoderni on kapinaa porvarillista taidekäsitystä vastaan, mutta esimerkkinä on Saksan 1930-luvun kansallissosialismi. Lintinen 1989, 5.

³⁰⁵ Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1 /1987. Suom. Raija Sironen.

olivat klassista modernismia. Katsottiin, että uudellakin on hyvä olla juuret menneessä. Aihepiiri oli perinteinen, maisemia, sisäkuvia ja ihmisiä; visuaalisia kokeiluja oli vähän.

Suomessa pitkään vaikuttaneelle modernismin valtavirtaiselle merkityksenannolle tarjoaa historiallisen lähteen kirjailija Olavi Paavolainen, joka vastapainona kansalliselle polemisoiti ”uuden” eurooppalaisen elämännäkemyksen puolesta 1920-luvun lopussa. Pamfletin on nähty ilmentävän uudenlaista kokemusta ajasta, eriaikaisuuden ja erikulttuurisuuden ymmärrystä.³⁰⁶ Kokoelman *Nykyaikaa etsimässä* avausesse kuvailee sen nimen mukaisen ”neitseellisen Aion”, suomalaisen taide-elämän, jonka ensimmäinen maailmansota oli eristänyt aikakauden ”uusista” taidevirtauksista. Sen mukaan taide-elämä oli saanut kosketuksen vain uusimpressionismiin tai ekspressionismiin, jotka täällä oli ymmärretty modernin taiteen ainoina tyyleinä, ”ismeinä”. Ekspressionisminkin vaikutteet olivat tulleet nationalistis-poliittisista syistä vain Saksasta, vailla siihen olennaisesti kuuluvaa yhteiskunnallista päätöstä. Muuten täällä oltiin pamfletin mukaan eristyneitä muusta maailmasta. Suomi eli maaseudun rauhaan vetäytyneenä talonpoikaisena ”Ainona”, jolle urbaani elämä, arkkitehtuuri ja taide merkitsivät vieraita vaikutteita. Käsite ”moderni” tarkoitti ”koneellisuutta” ja ”mekanisoitunutta” elämää, vaikka maailmansodanjälkeinen kansainvälinen uusi taide olisi voitu nähdä täälläkin globaalina kaupunkilaistaiteena.³⁰⁷

Koska tulkitsen kulttuurikertomuksen vierauspuheita, näen Paavolaisen näkemyksen pitkään vaikuttaneena myyttinä³⁰⁸. Sen mukaan Suomesta olisi miltei puuttunut kosketus Euroopan modernisaatioon, urbaaniin taidekulttuuriin, jota täällä edustivat vain sanomalehtien pilapiirroksot ja muutamat vakavasti otettavat kubistiset kokeilut, kuten Ilmari Aallon maalaukset vuodelta 1915. Pamfletti ei näin ollen määritellyt ainoastaan modernia vaan myös modernismin ja moderniteetin käsitteitä.³⁰⁹ Siihen liittyi myös eliitin näkökulmasta tehty ero, keskustelu kieli- ja kulttuuriryhmistä. Sen mukaan suomenkieliset eivät ymmärtäneet modernismin ydintä, jonka ruotsinkieliset olivat tajunneet. Suhteessa kansainväliseen, siis eurooppalaiseen modernismiin vallitsivat kulttuuriset jaot, joiden kautta kaksi aikakautta ja taidemanifestia asettui vastakkain. Paavolaisen polemiikin näkökulmasta 1910-luvun ”avantgardisteja” edustaneen Heikki Tandefeltin *Hyviä ja huonoja taiteilijoita* -kirjan puolustama ekspressionistinen estetiikka tai Viljo Kojon takautuva taiteilijaromaani *Suruttomain seurakunta* olivat olleet vain tšekäläisiä nurkkakuntaisen proletariaasia ilmiöitä.³¹⁰ Essee on eräänlainen takautuva aikalaistarkaste historiallisen ajanjaksoon ja taidekenttään. Kärjistyksenäkin se ilmentää usein toistettua näkemystä modernista urbanisoinnista ja teknologian kehitykseen kytkeytyvänä edistysilmiönä. Se ilmentää myös sittemmin

³⁰⁶ Immonen, Mäkinen, Onnela 1992, 7–17. Onnela 1990.

³⁰⁷ Paavolainen 2002 (1929), 15–52. Ks. Lintinen 1989, 5. ”Herooinen moderni” ja sen maailmanvalloitus.

³⁰⁸ Barthes 1994 (1957), 15, 173–218.

³⁰⁹ Paavolainen 2002 (1929), 15–52. Myös nimitys ”kubismi” vääristi sitä, mistä kaikkiaan oli kysymys. Paavolaisen mukaan kubismi vain kiteytti koko nykyajan visuaalisen olemuksen. Uusi elämännäkemyks kosketteli hänen mukaansa kaikkia ja kaikkea.

³¹⁰ Ibid, 28. Tandefelt 1915. Kojon 1921.

määriteltyä käsitystä Suomesta modernismin provinssina. Siihen vedoten ei ole nähty tällaisen taiteen modernistisia erityispiirteitä, vaan ne on taidepuheessa suodatettu pois tai siirretty Pariisissa, Berliinissä tai Münchenissä tuotettujen utopioiden varjoon.³¹¹ Täysin huomiotta on poliittis-kulttuurista tilannetta tuolloin varjostanut taloudellinen lama. Tämän tutkimuksen käsitteenä modernismi tarkoittaa kuitenkin myös naisten mahdollisuuksia nousta taidekentälle samoin kuin luokkailmiötä, yhteiskunnallista nousukkuutta ja liikettä, joka kautta moni maalta kaupunkiin muuttanut suomenkielinen, työväenluokkainen tai pienviljelijätaustainen mies sai aseman ruotsinkielisellä modernin taiteen kentällä. Toki Paavolaisenkin merkitysasteikolla ylimpänä on nainen, ruotsinkielinen kirjailija ja kriitikko Hagar Olsson, joka tämän mukaan on oivaltanut modernin elämäntunnon ytimen.³¹²

1910–20 -luvun Suomessa elämän modernisoitumisprosessi oli nopeaa, vaikka se oppivelvollisuudesta huolimatta ei koskenut kaikkia yhteiskuntaluokkia eikä koko maata. Vuoden 1929 näkökulmasta määritellyt maalaustaide ja kuvanveisto eivät edustaneet modernismia vaan sitä oli kaupunki, sen visuaalisen kulttuurin ilmiöt, keskiluokan ”kokonainen elämäncäsitys”.³¹³ Paavolaista voisi pitää avantgardea puolustavana eliitin edustajana, jonka näkökulmasta muu taide oli provinsiaalista.³¹⁴ Agraari-Suomessa mannereurooppalainen 1900-luvun alun avantgarde näkyi heikosti,³¹⁵ joskin kubismiin kytkeytyvällä futurismilla oli pieni suosijakunta. Avantgardisteina voi tuki pitää kollaaseilla, kubistisilla tai futuristisilla elementeillä jo 1910-luvun alussa kokeilleita Sulho Sipilää, Gräta Hällfors-Sipilää tai Valle Rosenbergiä, joiden esikuvat olivat niin Ranskassa kuin Venäjällä. Myös Wäinö Aaltonen oli kiinnostunut kubofuturismista maalaustyylinä, mikä ei sopinut Okkosen klassisismia mukailevaan näkemykseen kansallisten tilaustöiden merkityksestä.³¹⁶

Modernismin käsitteeseen sisältyy myös antimoderni/antimodernismi, jonka tutkimusta on tehty vasta viime aikoina. Sen kautta modernismi saa merkityksiä, jossa sitä ei määrittele vain avantgarde-liike, uuden etujoukko, vaan myös takajoukko (arrière-garde), jolle moderni tai modernismi ei ole vain teollistuvan ja uuden urbaanin maailman utopiaa vaan valistushengen vastaisesti myös vanhan ja menneen usein klassisten esikuvien sulattamista uuteen.³¹⁷

³¹¹ Anttonen 2006, 12, 84–85. Frigård 2008, 36–41. Frigård muistuttaa, että modernin kokemus riippuu henkilön paikasta tai asemasta. Hyvinvointi ei ollut mahdollista kaikille.

³¹² Paavolainen 2002 (1929), 15–52.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen.

³¹⁵ Venäläisestä avantgardesta jo 1910-luvun alussa kiinnostunut Sulho Sipilä oli herkkä monille ajan kansainvälisen taiteen piirteille, samoin kuin Pariisissa siihen aikaan asunut Valle Rosenberg esimerkiksi seksuaalisuuden ilmapiirille. Marcel Duchampin merkitys 1900-luvun taiteelle tunnustettiin Ranskassa vasta 1990-luvulla. Ks. esim. *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*. 1995. Centre Pompidou. Gallimard. Paris.

³¹⁶ Kallio 1991.

³¹⁷ Compagnon 2005, 44–62. Adamson and Norris 2009. Vrt. Anttonen 2006, 74–76. Anttonen muistuttaa Okkosen ja Uno Alangon 1930-luvun kiistoista koskien modernismia.

III TAITEEN KENTTÄ

Uuden yhteiskunnan moderni

Jos modernisaatioon, urbanisoitumiseen ja teollistumiseen liittyvät katkokset katsotaan modernismin kriteereiksi³¹⁸, 1910–20 –lukujen vähäisesti urbanisoitunut Suomi on tavallaan ongelma.³¹⁹ Modernilla tieteellä, ajattelu- ja elämäntavoilla oli vaikutuksensa ja yhteiskunta oli murroksessa, mutta maatalousvaltaisena perinteistä Suomea ei voi yhteiskunnaltaan verrata teollistuneempiin Manner-Euroopan kansallisvaltioihin, kuten Britanniaan tai Ranskaan, joiden taide-elämääkin modernin murros oli muokannut pitkään. 1900-luvun alun Suomi oli silti modernisoitumassa ja sääty-yhteiskunta muuttumassa porvarilliseksi kansalais- ja -luokkayhteiskunnaksi.³²⁰ Uusi yhteiskunta³²¹ mahdollisti jo sen, että Suomeen, lähinnä Helsinkiin, Turkuun ja Viipuriin, alkoi vähitellen rakentua taidemarkkinoiden kautta paljolti Pariisin mallia myötäilevä pieni modernistiseksikin katsottava taidekenttä eri sukupolvia ja -puolia, kieli- ja yhteiskuntaryhmiä edustavine taiteilijoineen, kriitikoineen ja muine toimijoineen. Tiukkenevan Venäjän vallan alla elävän autonomian ovet avautuivat ennen ensimmäistä maailmansotaa länteen. Kulttuurinen kiinnostus suuntautui Ranskaan ja jonkin verran myös Saksaan muiden Pohjoismaiden, etenkin Ruotsin kautta. Eurooppalaiseen kulttuuriyhteyteen sitoutuminen merkitsi kuitenkin venäläisyyden ulossulkemista.

Ensimmäistä maailmansotaa edeltävän ajan kulttuurinen elinvoimaisuus³²² vaikutti taidekentällä. Vuosisadan vaihteessa ja 1800-luvun lopulla läpimurtonsa tehneistä kuvataiteilijoista moni oli keskiössä 1910-luvulla. Vaikutusvaltaa sai vähitellen myös nuori, 1800-luvun jälkipuolella syntyneiden sukupolvi, jonka jälkeen kenttää valtasivat taas heitä nuoremmat. Sukupolvien vaihtumisen myötä taidekeskustelua kiihdyttivät uutta modernia taidetta koskettelevat avantgarde-taistelut, jotka käsittelivät ajan suuntauksia jälki-impressionismista kubismiin ja ekspressionismiin. Kohauttajista nimekkäin oli vuoden 1912 Suomen taiteilijain näyttelyssä taidesodan teoksillaan sytyttänyt Tyko Sallinen. Kolme vuotta aiemmin hän oli viettänyt yhdeksän kuukautta Pariisissa ja innostunut siellä näkemistään modernistien teoksista, lähinnä kohuttujen fauvistien ja Kees van Dongenin maalauksista.³²³ Monen muun lailla Sallinen oli vaikuttunut Edvard Munchin pohjoismaisesta kiertonäyttelystä Ateneumissa samana vuonna 1909. Munchin maalaukset innostivat nuoren polven taiteilijoita ja kriitikoita, jotka eivät vielä nimenneet niiden ”tyyliä”.³²⁴ Heihin kuului

³¹⁸ Wolff 1990, 53–54. Ks. Felski 1995. Giles 2004, 5.

³¹⁹ Viljo 2004, 7.

³²⁰ Haapala 1986, 210.

³²¹ Ibid.

³²² Klinge 1971. Meinander 2006, 165.

³²³ Linder 1999, 73. Audinet 2000, 355.

³²⁴ Kallio 1991, 69–72. Ekspressionismin käsite tuli suomalaisen keskusteluun ensi kertaa vuonna 1911. G.D. Moselius, ”Impressionismi ja ekspressionismi”, *HS* 2.4. ja 5.4.1911. Ks. myös Valkonen 1973, 42–43.

Sallisen puolustajaksi sittemmin ryhtynyt taiteilija-kriitikko Heikki Tandefelt.³²⁵ Munchista ”intohimon ja kärsimyksen apostolina” kirjoitti jälki-impressionistisen valomaalauksen taannoinen puolestapuhuja Sigurd Frosterus, joka löysi Sallisenkin maalaukset pian, tosin vasta muutaman vuoden kuluttua.³²⁶ Etenkin ruotsinkielisen sivistyneistön edustajat olivat julkisuudessa avoimia uudelle ja korostivat länsimais-pohjoismaisen kulttuuriyhteyden merkitystä Suomelle.³²⁷ Taidekirjoittajissa oli Tandefeltin tavoin muitakin kuin ruotsinkielisiä, jotka eivät nähneet kansainvälisyyttä oman kansallisen taiteen vastakohtana ja uhkana³²⁸, vaan pitivät kulttuuria ylikansallisenä. Sen voisi sanoa olleen pikemmin ylirajaista, mikä viittaa hallinnolliset ja alueelliset rajat ylittävään yksityiseen liikkumiseen³²⁹, johon monilla taiteilijoilla ja muutamilla taidetoimijoilla oli mahdollisuus. Osa kokikin ongelmaksi suomenkielisen keskustelun ja tiedon puutteen Euroopan keskusten taidedebateista.

1910-luvun alussa Helsingissä nähtiin jonkin verran uutta eurooppalaista taidetta Saksasta, Ranskasta, Pohjoismaista ja Venäjältä. Sittemmin on hämmästeltä, että yhteydet venäläisiin tai muihin eurooppalaisiin avantgarde-taidepiireihin olivat vähäiset. Suomessa Onni Okkosen lailla muutamat muut kritikit saivat ennakkoluuloille vahvistusta Ranskan konservatiivien näkemyksistä sen sijaan, että he olisivat seuranneet eurooppalaista keskustelua ja Wassily Kandinskyn sekä Albert Gleizesin ja Jean Metzingerin käsittelemiä teorioita, puhumattakaan futurismista ja kuvan abstrahoitumiseen liittyvistä muista pyrkimyksistä.³³⁰ Torjunta ei välttämättä vaikuttanut uuden taiteen maltillisen varovaiseen vastaanottoon.³³¹

Hyvät ja huonot taiteilijat

Tässä luvussa erittelen taidekenttää merkitystaistelujen kenttänä. Taistelu kuuluu avantgarden strategiaan, jonka kotimainen versio kyseisenä ajankohtana oli nähdäkseni taiteellisesiteettistä ja sukupolvien välistä koulukuntataistelua³³², mutta siihen liittyi muita eroja, kuten sukupuoli ja luokka. Tulkitsen myös rakenteita, joita ei ole nähty aina avantgardistisina. Toisaalta vaihtelen tarkasteluotäisyyksiä niin, että merkityksistä käytävien taistelujen kenttä avautuu monimuotoisemmin. Heikki Tandefelt viittasi ajan eurooppalaiseen taidekeskusteluun arvioidessaan Suomen taideyhdistyksen syysnäyttelyä *Uuteen Suomeen* syksyllä 1914.³³³ Seuraavana vuonna väittelyä herätti Tandefeltin suorasukainen pamfletti *Hyvät ja huonot taiteilijat*, joka pilkkasi edellisen sukupolven elossa olleiden taiteilijoiden teoksia, kuten

³²⁵ Valkonen 1973, 52–55.

³²⁶ Frosterus 2000 (1909), 231, 287–293.

³²⁷ Klinge 1971, 45–56. 1910-luku oli ruotsalaisuusliikkeen aikaa. Meinander 2006, 165.

³²⁸ Valkonen 1973, 52–55. Kallio 1991, 67.

³²⁹ Urponen 2010, 21. Maija Urponen käyttää englannin termistä ”transnational” Ulla Vuorelan suomeksi määrittelemää käsitettä ”ylirajainen”, joka tarkoittaa makrotason rakenteiden sijasta mikrotason toimijoiden ja käytäntöjen merkitystä (kansallisvaltio)rajat ylittävien yhteyksien luomisessa ja säilyttämisessä.

³³⁰ Valkonen 1973, 125–126. Valkonen 1990, 195–196. Karjalainen 1990, 24.

³³¹ Esim. Vihanta 2004, 26–27. Vuoden 1914 Kandinsky-näyttelyn vastaanotosta Suomessa. Vrt. Sinisalo 2000.

³³² Vrt. Hautamäki 1995, 33–34. Hautamäki 2003.

³³³ T., ”Syysnäyttely”, *US* 16.10.1914.

nimeltä mainitsematta Akseli Gallen-Kallelaa.³³⁴ Kirja alkaa kysymyksillä: ”Mitä taide on? Mikä tekee taiteilijasta taiteilijan ja hänet muista ihmisistä eroittaa? Mihin ominaisuuksiin perustuu taiteellinen nerokkaisuus?” Sitten seuraa johdattelua Schopenhauerin, Platonin, Schillerin ja muiden ajattelijoiden teksteihin. Tandefeltin katsannossa nerot eroavat lahjakkaista ja arki-ihmisistä, ja suuret taiteilijat pienistä suojelemalla itseään Schillerin sanoin ”aikansa turmelukselta”, ”halveksumalla sen arvostelua, suuntaamalla katseensa ylöspäin, kohti omaa arvoaan, ei alaspäin kohti onnea ja turhamaista menestystä”.³³⁵ Tandefeltin pilkasta erottuu kriitikko-intellektuellin ääni³³⁶, joka raivaa tilaa uudelle taiteelle ja ottaa kantaa vieraita vaikutteita vastustaviin kannanottoihin.

Tandefeltin kirjoitus terävöitti 1910-luvun taidekeskustelua, jossa vanha ja uusi asetettiin vastakkain.³³⁷ Piikikkäät puheenvuorot olivat modernin taiteen sisäistä keskustelua silloin ajatellun ”uuden”, ja jonkin jo menneeksi katsotun, ”vanhan”, välillä. Nuoli osuu taidekeskusteluun heti, kun Tandefelt puolustaa maalaustaiteen uusia suuntauksia ja poimii esiin silloin yhä asemassa olevat konservatiivit ja menneen ajan vaikuttajat, ”huonot taiteilijat ja heitä ihailevat arvostelijat”. He ovat niitä, jotka ovat esiintyneet sanomalehdissä siteeratun Gallen-Kallelan lausunnon takana: ”Kaikki suunnat ja ismit ja kismat loppuvat kyllä kerran ja silloin pääsee taas oikea taide oikeuksiinsa.”³³⁸ Kritiikin ytimessä olivat tekijöiden ja taideyleisön edustajat, jotka kannattivat ”luonnollista”, todellisuuden kanssa yhdenmukaista ja esittävää näköistaidetta, siis realismia tai naturalismia. ”Valokuvauskone” oli keksitty jo, hän huomautti.³³⁹ Pamfletti avasi tilaa lähinnä Pariisissa esillä olleille modernismin suuntauksille ja taiteilijoille. Niinpä 1800-luvun puolella kotimaassa asemiin nousseet taiteilijat (lähinnä siis Gallen-Kallela) saavat määritelmän ”väärät suuruudet”, jotka ovat usein ”järjestelmällisesti ja monesti mitä häikäilemättöimpiä keinoja käyttäen sortaneet hyviä taiteilijoita, noita elämänottelussa muutenkin niin avuttomia miehiä.”³⁴⁰ Tandefeltin retoriikka on osa valtataistelua, merkitysprosessiin puuttuvana hyökkäyksenä, jonka selkeänä pyrkimyksenä oli horjuttaa vallitsevaa taidediskurssia, ortodoksiaa.³⁴¹

Vuoden 1915 keskusteluun ”hyvistä ja huonoista taiteilijoista” niveltyvät kulttuuritaistelun arvomääritelmät, puhe ”hyvästä” ja ”huonosta” taiteesta. Näyttää siltä, että merkityksenannot sivusivat melko samankaltaisia näkemyksiä. Kamppailtiin taidekäsityksistä ja taidekentän asemista, vaikka kentälle vakiintunut normi oli sama. Sukupolvesta ja kulttuuriryhmästä riippumatta taiteilijat ymmärrettiin autonomisen taidekäsityksen kautta, muun maailman ulkopuolelleen sulkevinä yksilöinä, ja ”hyvä taide” esitettiin taiteilijaneron ainutkertaisena

³³⁴ Tandefelt H., 1915.

³³⁵ Ibid, 7-26.

³³⁶ Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1 /1987. Suom. Raija Sironen.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Tandefelt H., 1915, 27.

³³⁹ Ibid, 27-61.

³⁴⁰ Ibid, 61.

³⁴¹ Vrt. Jokinen 1993, 189. Lähdesmäki 2007, 71.

tuotteena. Se oli ajatustapa, silti samanaikaisesti vaikuttavissa eri aikakausien taiteilija- ja taidekäsityksissä on vivahte-eroja suhteessa avantgardeen ristiriitoineen. Taiteilijana esiintyminen, rooli, on eri asia kuin taiteilijan työ ja se, millaiseksi muut tulkitsevat sen. Tandefeltin mukaan valoaan säteilee yhä romantiikan myytin mukainen taiteilija, lähes yliverlainen nero³⁴², joka on mies niin kuin hyvät ja suuret taiteilijat ovat yleensä. Tässä tapauksessa, siis 1910-luvun suomalaisen taidekentän ”elämänottelussa”, hän on Tandefeltin sanoin ”avutonkin”.³⁴³ Olisi aiheellista miettiä, mitä hän sillä tarkoitti. Taiteilijoista monikaan ei saanut näkyvyyttä eikä teoksiaan kaupaksi.

Taidejulkisuus: kritiikki ja elämäkerrat

Taidekentän rakentuminen 1900-luvun alussa oli siis osa kansainvälistä modernismin ja modernin prosessia. Lisa Tickner on tarkastellut samaa prosessia teollistuneen ja urbanisoituneen Britannian näkökulmasta; taiteen taloudellinen ja institutionaalinen perusta oli muuttunut 1800–1900 -lukujen vaihteessa ja käsitteet taide ja taiteilija saaneet uusia merkityksiä. Taiteen kentän määrittelyyn osallistuivat yhä kirkko ja valtio kuin myös yksityiset mesenaatit ja julkiset instituutiot sekä vähitellen asemia valtaavat taidekauppiaat. Taide oli kulutustavaraa. Suomen yhdistää Britanniaan 1900-luvun alussa vähitellen vahvistunut taidejulkisuus, suomen- ja ruotsinkielisten päivälehtien lisäksi myös aikakauslehdet ja aatteelliset julkaisut. Taidelehtien ja sanomalehtien taidekriitikot herättivät lukijoiden kiinnostusta taiteeseen asiantuntijoiden, ylipäättään keskiluokan piireissä. Myös taiteilijaromaaneilla ja -elämäkertoilla tavoiteltiin uutta yleisöä.³⁴⁴ Taiteen merkityksenantoon olivat osallistuneet jo edellisen vuosisadan vaikutusvaltaiset aatteelliset kansalliset järjestöt. Niitä olivat Suomen taideyhdistys piirustuskouluineen ja Ateneumin gallerioineen, Taideteollisuusyhdistys ja nyt kuvataiteilijoiden Suomen taiteilijaseura, merkittävät keräilijät ja etenkin Helsingissä vähitellen galleristin toiminnan aloittaneet taidekauppiaat. Osuutensa oli myös taidetta tukeneilla mesenaateilla, kuten esimerkiksi Gösta Serlachiuksella.

Taidejulkisuudesta erottuu ilmiö, jonka näen moderniin nähden konservatiivisena. Tickner on nimennyt sen peloksi taidekentän keskinkertaistumisesta ja naisistumisesta. Hänen mukaansa siitä saatiin viitteitä, kun useammille naisille alkoi tarjoutua mahdollisuuksia opiskella julkisissa taidekouluissa tai yksityisissä taiteilija-ateljeissa kotimaissaan tai ulkomailla, kuten Pariisissa. Samalla kriisissä oli taidekentälle kytkeytynyt maskuliinisuus. Liian pehmeäksi ja feminiiniseksi arvioitun taiteen vastapainona ihannoitiin raakaa ja yksilöllistä aggressiivista ilmaisu.³⁴⁵ Tendenssi vaikutti myös Suomessa. Taiteilijaksi ryhtyminen 1900-luvun alussa ei ollut vain koulutuksen kautta määrittyvä yhteiskunnallinen resurssi, se oli tilaisuus monille. Sitä ilmensivät yksilöiden tavoitteet ja kyky kuvitella itsensä taiteilijaksi. Identiteetin malleja tarjosivat representaatiot, joita taiteilijakertomukset esittivät. Niihin sisältyi taiteilijan

³⁴² Becker 1982, 14–21.

³⁴³ Tandefelt H., 1915, 27.

³⁴⁴ Tickner 1995, 46–47.

³⁴⁵ Ibid, 47.

sukupuolittaminen aktiivisena taidetoimijana. Julkipuheesta erottui taiteilijantielle määritelty huipentuma, neron maine. Taiteilijaelämäkertojen mytologiset rakenteet määrittivät merkityksiä. Taiteilijatyypien omaksuminen kaunokirjallisuuden, taidehistorian, psykologian ja journalismin kautta tuotti raaka-aineita uusille identiteeteille. Taidehistorian kirjoituksen kerronnallisena rakenteena vaikuttivat Vasarin taiteilijaelämäkerrat ja niiden mallia kierrättävät myöhemmät käytännöt.³⁴⁶ Ticknerin väitteistä monet ovat yhä ajankohtaisia. Kenttää analysoidessa on syytä erottaa historialliset henkilöt ja diskursiiviset taiteilijahahmot. Tulkinta monimutkaistuu, koska taiteilijat ovat muovanneet identiteettiään kokemustensa ja näkemystensä perusteella, representaatioihin sopeuttaen tai niitä uhmaten.

Tickner toteaa taiteen valtavan suosion 1900-luvun alussa tarkoittaneen, että harva ryhtyi taiteilijaksi viattomuuttaan. Taiteilijoita oli jo kauan pidetty erityisinä.³⁴⁷ Tilanne oli ajankohtainen Suomessakin. Siksi on tarkasteltava myös taidekentän rakennetta. Sitä kautta voi eritellä taiteilijoiden merkityksenantoa. Näkemys taiteilijan erityisyydestä vaikutti ajan käytäntöihin ja taidepoliittisiin taistoihin. Taidehistoriaan juurtuneen merkityssysteemin mukaan taiteilija on lähtökohtaisesti mies. Sukupuolittuneisuus korostuu, kun ”naistaiteilijuus” mainitaan yleensä erikseen.³⁴⁸ Nyt tutkimusprosessissa taidehistorian historiografiset ja kriittiset käytännöt vaikuttavat niin, että korostan välillä ”nais”- tai myös ”miestaiteilijoita”. Sama koskee kuulumista yhteiskuntaluokkiin, mikä jäsentää resurssien jakautumista toimijoiden kesken.³⁴⁹ Kaikki eivät ole olleet keskenään samanvertaisia.

Taidekentän koostumus, Bourdieu

1900-luvun alun Suomessa taidekentän eliitti oli sosiaaliselta koostumukseltaan heterogeeninen. Hierarkian huipulle, vanhan säätyläistön edustajien rinnalle oli noussut kaupunkien työläis- ja käsityöläis- tai maaseudun pienviljelijätaustaisia taiteilijoita.³⁵⁰ Huipun muodosti miesvoittoinen yläluokka, vaikka kriitikot kohtelivat lähes kaikkia alemmista yhteiskuntaluokista lähtöisin olevia taiteilijoita miltei syyntakeettomina. Suhtautuminen koski myös Juho Rissasta vielä hänen keski-ikässään. Myös nuoriin naistaiteilijoihin suhtauduttiin varautuneesti.³⁵¹ Digitoitujen lehtileikkeiden ja salonkien omien arkistojen perusteella voi päätellä sen, mistä on kirjoitettu aiemmin. Helsingissä Gösta Stenmanin ja Strindbergin salongit esittelivät ja myivät naistaiteilijoiden teoksiakin, mutta vähän.³⁵² Taiteilijakunta oli kasvanut 1900-luvun alusta paljon ja oli syntynyt eräänlainen

³⁴⁶ Ibid. Soussloff 1997. Guercio 2006, 24–46..

³⁴⁷ Tickner 1995, 46–49.

³⁴⁸ Soussloff 1997, 4.

³⁴⁹ Skeggs 2004, 16–17.

³⁵⁰ Jämsänen 2006, 196–197. Jämsänen tutkimuskohteena oli vuonna 1944 julkaistu *Suomen Kuvaamataiteilijat* –matrikkeli. Hän tulkitsee siitä taiteilijoiden välistä hierarkiaa taiteilijaesittelyjen laajuuden ja pääteosten esittelyn mukaan.

³⁵¹ Kallio 1987, 233–249.

³⁵² Gösta Stenmanin arkisto. Strindbergin salongin arkisto. Arkistokokoelmat. KG.. Stenman keskittyi lähinnä etabloituneisiin naistaiteilijoihin. Vrt. Isomäki 2004, 128–134. Hjelm 2010. –. Kallio 1987. Kallio 1997.

”taiteilijaproletariaatti”. Suurimmalla osalla taiteilijoista ei ollut tilaisuuksia päästä mukaan näyttelytoimintaan, esitellä teoksiaan ja tulla toimeen työllään.³⁵³ Taidekaupan kasvu ei parantanut monienkaan tilannetta. Taiteilijoista noin 15 prosenttia oli naisia ja he kuuluivat lähinnä kaupunkien ruotsinkielisiin säätyläisiin, sittemmin keskiluokkaan.³⁵⁴ Vaikka naisten osuus taiteilijoista lähes kaksinkertaistui parinkymmenen vuoden aikana, maaseudun talonpoikia, pienviljelijöitä ja käsityöläisiä edustavien miestaiteilijoiden määrä kasvoi vielä enemmän.³⁵⁵ Taiteilijakunta jakautui sukupuolen, yhteiskuntaluokan, kulttuuriryhmän ja kielen perusteella.³⁵⁶ Kielestä – venäjältä, ruotsista tai suomesta – alkoi vähitellen tulla ryhmiä erottava tekijä, joskin ruotsiin liittyvä keskustelu kärjistyi lähinnä 1920- ja 30-luvuilla.

Vaikka naisten osuus taidekoulujen opiskelijoista oli 1900-luvun alussa lähes puolet, naistaiteilijoiden teoksia ei juuri nähty näyttelyissä. Naisia ei myöskään kannustettu tunnustuksilla, kuten esimerkiksi Suomen taideyhdistyksen dukaattipalkinnon jaossa, vaikka sille olisi ollut tarjokkaita.³⁵⁷ Tutta Palin on hakenut ”naisvihamielisyydestä” selitystä 1900-luvun vaihteessa Suomeenkin vahvistuneesta miehisestä taiteilijakuvasta. Kun ruumiillisuudesta kumpuava alkuvoima ja itseoikeutetusti miesten viriiliin seksuaalisuuteen kytketty intuitiivinen itseilmaisu katsottiin ensisijaiseksi suhteessa koulutuksen kautta hankittuun osaamiseen, naisia vähäteltiin.³⁵⁸ Se selittää Tyko Salliseen liittyviä sankarimyyttejä³⁵⁹ tai Juho Rissaseen sitkeästi liitettyä puhetta ”itseoppineesta” mutta alkuvoimaisesta taiteilijasta, kuten toisaalta myös Helene Schjerfbeckiin kytkettyä haurautta.

Kentän tarkastelu on sosiaalisen todellisuuden tulkintaa. Sen empiriaa erottelevana työkaluna toimii pääasiassa Bourdieun sosiologinen kenttäteoria, erityisesti valtapositioiden analyysi ja sen avainkäsitteet: kenttä, pääoma, habitus, doksa jne. Kenttäteoriassa taiteen, tieteen, uskonnon tai politiikan kentillä on paljon yhteistä. Ne hahmottuvat samanaikaisista näkökulmista tarkasteltavina kokonaisuuksina, jotka puolestaan rakentuvat eri asemien tai tehtävien varaan. Kentän merkityksenantoja voi lähilukea Kant-kriittisten makuarvostelmien kautta, jotka pyrkivät osoittamaan eliitin maun yleispätevyyttä.³⁶⁰ Bourdieun kahden rakenteen malli hahmottelee ihmisten sosiaalisten asemien ja symbolisen toiminnan välitilaa. Kyse on toisiinsa kytketyistä pääomien tiloista, sosiaalisesta ja elämäntyyleistä. Sosiaalinen

³⁵³ Jämsänen 2001.

³⁵⁴ Viljo 2004, 7–8. Viljo muistuttaa, että kaikkiaan naistaiteilijat edustivat pääasiassa keskiluokkaa.

³⁵⁵ Palin 2006, 129. Tieto on eri lähteistä. 1920-luvun kaupunkilaissäestön enemmistö oli naisia. Viljo 2004, 7.

³⁵⁶ Tässä jaossa en ole ottanut mukaan etnisiä ryhmiä 1910-20 -lukujen Suomessa, esimerkiksi mahdollisia venäläis- tai virolaistaustaisia taiteilijoita. (Työläisnaisten tilanne ks. Lähteenmäki 1995. Vrt. etnisyyden ja uskonto erottavina tekijöinä, Suomeen emigroituneet venäläiset ja suomensukuiset.)

³⁵⁷ Palin 2006, 128–139.

³⁵⁸ Palin 2004a, 125. Palin 2006, 138–139. Palinin mukaan säätyero lomittui aggressiiviseen sukupuolierottelun ilmapiiiriin.

³⁵⁹ Karjalainen 1991, 107–115. Karjalainen 1999, 11–17. Kallio 1999, 27–31.

³⁶⁰ Bourdieu 1986 (1984/1979), 105, 203–204. Bourdieu 1998, 7, 10, 12. Kauppi 2006, 165–173. Purhonen, Rahkonen, Roos 2006, 30–37.

rakentuu taloudellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman mukaan.³⁶¹ 1910–20 -lukujen Suomen kentän keskiössä olivat toimijat, taiteilijat, kriitikot, taidekauppiaat ja -historioitsijat, toisaalta instituutiot, galleriat, taideyhdistykset, taiteilijaseurat, museot, yliopisto ja lehdistö.

Kentällä valta-asemissa ovat Helene Schjerfbeckin taiteen keräilijä, taidekauppiaas Gösta Stenman sekä Schjerfbeck-elämäkertojen kirjoittaja Einar Reuter alias H. Ahtela. Eliitin valtaa oli muutamilla kriitikoilla ja taidehistorioitsijoilla. Heistä Ludvig Wennervirta ja Onni Okkonen muotoilivat erityisesti Juho Rissasen representaatiota ja määrittivät Rissasen paikan kentällä. Tärkeä asema oli Okkosella. Samana vuonna 1927, kun Okkonen valittiin Helsingin yliopiston taidehistorian professoriksi, hän julkaisi elämä ja taide -monografian Rissasesta. Siinä vaiheessa Ranskassa ja Tanskassa pääasiassa asunut Rissanen oli saanut pitkään toteuttaa julkisia tilausteoksia kotimaassa ja osallistua töineen 1910-luvun taiteellisia rintamalinjoja jakaneen kahden taiteilijaryhmän, Septemin ja marraskuulaisten näyttelyihin. Väljästi katsoen hän kuului Strindbergin gallerian taiteilijoihin. Oma merkityksensä on ollut Reuterin alias H. Ahtelan kirjoittamalla Schjerfbeck-monografialla, joka ilmestyi kesällä 1917, muutama kuukausi ennen Stenmanin salongin Schjerfbeck-yksityisnäyttelyä.

Tutkimukseni kenttämallissa taiteilijaeliitin keskiössä ovat 1800-luvulla läpimurtonsa tehneet Akseli Gallen-Kallela, Eero Järnefelt ja Magnus Enckell, jotka kamppailivat taidekäsitteistä. Instituutioista mainittakoon 1800-luvulla perustetut Suomen taiteilijaseura ja Suomen taideyhdistys, joiden johdossa Gallen-Kallela toimi. Scherfbeck ja Ellen Thesleff ovat harvoja miesvaltaisen kentän keskiöön asemoituja naistaiteilijoita, samoin kuin 30 vuotta aiemmin kuollut Fanny Churberg. Bourdieun mallin mukainen taidekenttä näyttäytyy taiteilijoiden, toimijoiden ja instituutioiden välisenä taistelukenttänä asemista ja ortodoksiasta. Valta on myös symbolista väkivaltaa, siis diskursiivista vaikutusvaltaa, jossa käsitteitä pyritään muuttamaan sanoilla ja hyödynnetään kenttään nähden arvokkaana pidettyä pääomaa.³⁶² Kyse on kulttuurisesta pääomasta, jolla myös marxilaisen poliittisen taloustieteen termejä soveltava Bourdieu tarkoitti menestymisen voimavaroja kulttuurissa tai taiteessa. Taloustieteen metaforat auttavat ymmärtämään ulossulkemisen, sisäänpääsyn ja laillistamisen merkityksiä luokan muodostumisen prosessissa.³⁶³ Asema määrittää kentällä olevien toimijoiden pääoman ja vallan määrän. Kenttäteoria on eräänlainen kehikko, jonka sisällä käytävät kamppailut ovat tästä näkökulmasta jopa moraalisesti arveluttavaa valtapeliä. Eteenkin politiikan kentällä, jossa yksityiset intressit on usein naamioitu julkisiksi intresseiksi³⁶⁴, mutta ei ole mahdotonta, että sama ei koskisi taidettakin. Taiteilijoiden kohdalla se merkitsee seuloutumista kanoniseen merkitysprosessiin, koti- ja koulutustaustan vaikutusta, taiteen arvonmäärittelyn kautta saatuja tilaisuuksia toteuttaa ja esitellä teoksia,

³⁶¹ Bourdieu 2006, 10-24, Purhonen, Rahkonen, Roos 2006, 34. Kauppi 2006, 168. Menemättä diskurssianalyysiin Bourdieu korostaa puhujia ja heidän asemaansa kentällä.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Skeggs 1997, 8. Sulkunen P., 2006, 137. Ks. Kauppi 2006, 163–175. Bourdieun käyttämä termi ”pääoma” tulee taloustieteestä, jonka kritiikkiin etenkin termi taloudellinen pääoma liittyy.

³⁶⁴ Kauppi 2006, 171.

tulla toimeen työllään. Toiset se merkitsee ulos kentältä, jonne on kaiken aikaa pyrkyä. Kuten jo todettu, tilannetta voi eritellä siis myös muiden pääomien, sosiaalisen, symbolisen ja taloudellisen pääoman kannalta.

Menestymisen voimavarat ja tasa-arvo

Bourdieuin mallin mukainen taidekenttä hahmottuu tutkimusongelmasta käsin. Se, että 1910–20 -luvulla menestymisen mahdollisuudet Suomen taiteen kentällä eivät jakautuneet tasaisesti, oli jo itsessään epätasa-arvoista – luokan, sukupuolen ja ulossulkemisen, siis ylipäättään toiseuden määrittelyn kriteeri. Beverley Skeggsin mukaan ulossulkemisen toteaminen vaatii sen, että ensin on merkittävä kenttä ja sen keskus, valta-asemat ja niihin sitouttaminen. Luokka on Skeggsin mukaan satunnainen määritelmä, jolla on yhteiskunnallisia vaikutuksia.³⁶⁵ Bourdieun havainnollistama pääomien kenttä perustuu sosiaaliseen, kulttuuriseen, symboliseen ja taloudelliseen vaihtoon. Taidekentällä siihen kytkeytyvät normien ja käytäntöjen säätelemät rahamarkkinat. Vaihdon käytännöt tuottavat suhdeverkostoja ja organisoivat uudelleen sosiaalisia identiteettejä, toimintoja ja tehtäviä.³⁶⁶ Kaikilla ei ole samoja mahdollisuuksia ja resursseja; he ovat ilman yhtäläistä kulttuurista, sosiaalista, taloudellista tai symbolista pääomaa tai pääsyä mukaan suhdeverkostoihin.

Koulutus on ollut vanhastaan erottelukeino sukupuolten, säätyjen ja yhteiskuntaluokkien välillä. Se koski aikoinaan kansanvalistuksellista perusopetusta kuin myös yliopistokoulutusta ja ammatillisia opintoja. Samalla kun koulutus on osallistanut opiskelijat modernin kansakunnan rakennusprosessiin, se myös ylläpiti pitkään vanhaa säätyjakoa. Markkinatalous vaikutti kuitenkin modernin luokkayhteiskunnan ja siihen liittyvän elämäntavan muotoutumiseen myös koulutuksen kautta. Palkkatyö lisääntyi, vaikka naiset pienipalkkaisina ovat olleet siinäkin hankalassa asemassa.³⁶⁷ Naiskansalaisuus määriteltiin perhe- ja yhteiskuntakeskeiseksi, uusintavaksi äitiydeksi. Se kuului kaikille, mutta sen tehtävät eriytyivät yhteiskuntaluokittain. On puhuttu myös ”hierarkkisesta sisaruudesta”, mikä on ollut erotteleva tekijä myös koulutuksessa.³⁶⁸ Vaikka Skeggs ja muut brittitutkijat ovat kritisoineet Bourdieun teoriaa siitä, että se palauttaa kaiken vaihtoarvoksi, sen luokka-analyysinsä ovat hyödyllisiä sukupuolta ja luokkaa painottavan tutkimuksen kannalta. Bourdieun mallin ja käsitteiden avulla sosiaalisen tilan rakenteet liittyvät subjektien kokemuksiin ja sitä kautta hahmottuu kenttien vaikutus ihmisten arvoihin, asemiin ja liikkumiseen.³⁶⁹ On syytä kerrata, että kun tiettyyn luokkaan kuuluminen vaikuttaa ihmisten elämäntyyliin ja erottautumispyrkimyksiin, se vaikuttaa myös taidemakuun.³⁷⁰ Niinpä täsmennän Skeggsin näkemystä soveltamalla, että kulttuuriin käytäntöihin vaikuttavat pääomat tai resurssit

³⁶⁵ Skeggs 1997, 8–9. Skeggs 2004, 19.

³⁶⁶ Ibid, 27–31.

³⁶⁷ Suominen-Kokkonen 1986, 73. Suominen-Kokkonen 1992. Tuomaala 2008, 148–155.

³⁶⁸ Tuomaala 2008, 154–155. Ks. myös Sulkunen 1991. Ollila 1994.

³⁶⁹ Skeggs 1997. Skeggs 2004a ja b.

³⁷⁰ Bourdieu 1984 (1979), 101–114, 260–267.

jakautuvat epätasaisesti paitsi eri luokkia myös sukupolvia sekä kieli- ja etnisiä ryhmiä edustavien naisten tai miesten kesken.³⁷¹

Voimasuhteiden tila

1910–20 -lukujen taidekentän ja -markkinoiden muotoutuminen osuu yhteiskunnan elinvoimaiseen murroskohtaan: ensimmäiseen maailmansotaan, sitä edeltävään ja sen jälkeiseen aikaan, sääty-yhteiskunnan ja Venäjän tsaarinvallan murtumiseen, itsenäistymiseen, sisällissotaan ja sen jälkeiseen aikaan. Helsingin lisäksi muita taidekeskuksia olivat lähinnä Turku, Viipuri ja Tampere. Pohdin Bourdieuta mukaillen taidekentän instituutioiden välistä voimasuhteiden tilaa. Se ei koske vain taidekäsityksiä vaan esimerkiksi taidekauppiaiden, taiteilijoiden ja kriitikkojen asemia.³⁷² Ensimmäinen kysymys on taiteilijaeliitin heterogeeninen sosiaalinen koostumus, josta on jonkin verran tutkimusta. Hierarkian huipulle, ruotsinkieliseen ja säätyläistäustaiseen taiteilijaeliittiin oli noussut kaupunkien työläis- ja käsityöläis- tai maaseudun pienviljelijätaustaisia ja suomenkielisiä miestaiteilijoita.³⁷³ Vastoin taidehistoriaan juurtunutta käsitystä ”proletaaritaiteilijoista” Auli Jämsänen on osoittanut, että 1900-luvun alussa toimineiden taiteilijoiden tausta ei ollut proletaarinen, vaan jo taideopiskelijat edustivat senaikaisen yhteiskunnan kirjooja.³⁷⁴ Heihin kuului kilpimaalarina uransa aloittanut kuopiolaisen sekatyömiehen poika Juho Rissanen, jonka koulutustausta ennen taidekouluja oli ollut vähäinen. Vaikka Rissasellakaan ei ollut helppoa edes varttuneena taiteilijana³⁷⁵, hän saavutti aseman, mikä ei onnistunut monilta. Taidekaupan kasvu ja tilaustöiden suosio vaikutti harvoihin.

Puhuttaessa taidekentän sukupuolittuneesta rakenteesta on palattava naistaiteilijoiden asemaan.³⁷⁶ Tiedetään, että useimpien naisten oli taiteilijoina tyydyttävä annettuun representaatioon. Kaikki eivät välttämättä halunneet määrittyä taiteilijana sukupuolijärjestelmässä biologian merkityksenannon perustalta naiseksi. Siitä seurasivat ikään kuin luonnollisesti tulkinnat ”aitonaisellisista” tunteista, joita kriitikot tulkitsivat naistaiteilijoiden teoksista. Taidepuheessa toistuivat käsitteet ”avuton”, ”puolivalmis”, ”harhainen” tai ”hahmoton”. Naisellinen holtittomuus oli miehisen viimeistelyn vastakohta.³⁷⁷ Suomessakin valtaosa kentän toimijoista oli keskiluokkaisia miehiä: taiteilijat Gallen-Kallela, Enckell ja Järnefelt, taidekauppiaat Stenman, Sven Strindberg, Ivar Hörhammer ja Leonard

³⁷¹ Ks. Skeggs 2004b. Beverly Skeggsin tutkimukset koskevat nyky-Britanniaa. Niistä ei saa täysin käyttökelpoista näkökulmaa analysoida 1910–20 -lukujen Suomea. Ks. Tolonen 2008, 12.

³⁷² Bourdieu 1987, 105–110. Bourdieu 1998, 43–62.

³⁷³ Jämsänen 2001. Vrt. Jämsänen 2006, 196–197. Tutkimuskohteena on vuonna 1944 julkaistu *Suomen Kuvaamataiteilijat* -matrikkeli; Jämsänen tutkii taiteilijoiden välistä hierarkiaa taiteilijaesittelyjen laajuuden ja pääteosten esittelyn kautta.

³⁷⁴ Jämsänen 2001, 73. Ks. Anttonen 2006.

³⁷⁵ Anttonen 2004a, 54–55.

³⁷⁶ Ks. esim. *Nainen, taide, historia*, 1987.

³⁷⁷ Konttinen 1986, 102. Kallio 1987, 239.

Bäcksbacka³⁷⁸, Ateneumin johtajat Gustaf Strengell ja Torsten Strjernschantz, kriitikot ja taidehistorioitsijat Onni Okkonen, Ludvig Wennervirta ja J.J. Tikkanen. Kyse oli hegemonisesta normaalidiskurssista. Keskiluokkainen mieheys oli norminmukaista, luokaltaan ja sukupuoleltaan niin vallitseva, että sitä ei edes mainittu.³⁷⁹ Taidekentän sukupuolijärjestelmästä seurasi suoraan, että myös kritiikki oli keskiluokkaisen normatiivista, sukupuolittunutta ja sukupuolittavaa. Naisten tekemää taidetta pidettiin pitkään vähempiarvoisena. Koko maailmansotien välisen ajan taidejulkisuudessa naisia taiteilijoina edustivat jo mainitut Helene Schjerfbeck, Fanny Churberg ja Ellen Thesleff.³⁸⁰ Vaikuttaa siltä, että kriitikkojen hyväksynnän saadakseen naistaiteilijan täytyi olla kahden ensin mainitun tapaan lähinnä joko eristäytyneenä pidetty tai edesmennyt taiteilija.

Taidekentän nihkeän suhtautumisen naisia kohtaan mainitsi vuonna 1921 *Naisten lehdessä* Hilka Finne, harvoja naiskriitikoita. ”Sanotaan, ettei nainen pysty kilpailemaan miehen kanssa kuvaamataiteen alueella. Naiselta puuttuu – väitetään – syventymisen taito, hän on arka eikä tahdo tuoda esille omintakeisuuttaan, jos sitä olisikin, hänellä on köyhä mielikuviutus ja hän on nyt kerta kaikkiaan taipuvaisempi matkimiseen kuin itsenäisesti luomaan”, Finne kirjoitti.³⁸¹ Vuosikymmeniä myöhemmin Rakel Kallio analysoi 1910–20 -luvun keskeisten kriitikoiden Okkonen, Edvard Richter ja Signe Tandefelt kirjoitusten näkemyksiä sekä stereotyyppistä ”sukupuoli-ideologiaa” dikotomioiden kautta ja päätyi siihen, että (mies)arvostelijat sijoittivat useimmat naistaiteilijat marginaaliin. Arvostelijoiden näkökulmasta he olivat nais erityisyydessään traagisia ja eristäytyneitä, pyhiä, joista aistillisuus ja seksuaalisuus oli pyyhitty pois.³⁸² Sama koski myös luokkanäkökulmaa. Stereotypiat määrittelevät Juho Rissasta, jota taidekenttä arvosti taiteilijana samalla, kun hänen 1910–20 -luvun teoksiaan kummasteltiin. Järki ja sivistys katsottiin vaarallisiksi taiteilijalle, jonka lähtökohdat olivat niin alaluokkaiset kuin Rissasella.³⁸³ Sen sijaan esimerkiksi Tyko Sallisen taide arvioitiin terveen aistillisuuden edustajaksi, joskin intohimoinen maalaustyylillä näyttäytyi Okkoselle ja Edvard Richterille epäterveenä hurmiona.³⁸⁴ Signe Tandefelt oli neutraali. Hän ei pitänyt taiteilijoita poikkeusyksilöinä ja arvioissaan hän karttoi luokittelevia ”mieheyden” ja ”naisuuden” käsitteitä.³⁸⁵

1900-luvun alkuvuosikymmenten helsinkiläinen taidekenttä on näkökulmastani voimasuhteiden sosiaalinen tila ja diskursiivisten merkitysten määrittelyala. Huomion kohteita ovat valtapositiot sekä erilaiset ”doksan” kriisit³⁸⁶, keskenään kilpailevat käsitykset

³⁷⁸ Anttonen 2004a, 35.

³⁷⁹ Jokinen ja Juhila 1993, 83. Hegemoniset diskurssit vaikuttavat arkipuheessa ja niiden havaitseminen on vaikeaa.

³⁸⁰ Palin 2004a, 17–18. Myös Ester Heleniuksen asema vakiintui vähitellen 1920-luvulla.

³⁸¹ Hilka Finne. *Naisten lehti* 10/1921.

³⁸² Kallio 1987, 240–244.

³⁸³ Okkonen 1927. Kallio 1987, 237.

³⁸⁴ Kallio 1999, 27–31.

³⁸⁵ Kallio 1987, 241–244.

³⁸⁶ Bourdieu 1987, 106–107. Bourdieu 1998, 55–58.

merkityksellisestä taiteesta, diskurssit,³⁸⁷ jotka ovat Bourdieunkin teorian ytimessä. Kielipelit ovat tapa hallita, ne ilmentävät pääomasuhteita ja niillä osoitetaan erottelukykyä ja -valtaa.³⁸⁸ Markkinavetoisen taiteen murtautuminen taiteilija- ja taidejärjestöjen sekä museoiden merkitsemälle kentälle näkyi maailmansotaa edeltävän noususuhdanteen ja inflaation vuosina, jolloin taidekauppa laajensi vaikutustaan vähitellen. Tilanne aktivoi keräilijöitä, lisäsi näyttelypaikkoja ja teosten myyntiä tuomalla museoiden sekä kansallisten taide- ja taiteilijajärjestöjen rinnalle pelurin lisää, kansainvälisten esikuvien mukaan toimivat taidemarkkinat. Taidekäsitysten näkökulmasta se merkitsi lähinnä ranskalaisperäisen modernismin, jopa antimodernismin eri ”ismeiksi” nimettyjen vivahteiden sulautumista ja erottumista. Ytimessä oli paljolti kansallisia piirteitä korostava maalaustaide, mistä on myös poikkeuksia.³⁸⁹ Länsisuuntautuminen vaikutti ja taidekentän yhteydet naapurimaihin, Ruotsiin, Saksaan ja Ranskaan säilyivät tiiviinä kunnes maailmansota sulki rajat.³⁹⁰ Sota-aikana vilkastui puolestaan Venäjän ja Suomen näyttelyvaihto. Sitä tosin heilautteli ajoittain kiivaskin poliittinen liikehdintä, samoin kuin kriitikoiden näkemykset ja suhtautuminen Helsingissä nähtyyn eurooppalaisvaikutteiseen pietarilaistaiteeseen. Kasvavat markkinat vaikuttivat taidekentän voimasuhteiden tilaan, muutamien taidekauppiaiden ja valikoituneiden taiteilijoiden menestykseen.³⁹¹ Tilanteessa kyti kansalliseen painottuva taidepuhe.

Taiteilijakunnan kasvu lisäsi jännitteitä muuttuneella kentällä. Kaikki eivät mahtuneet mukaan, puhumattakaan keskikentästä. Murros näkyi taidekouluissa, joiden opiskelijamäärät olivat nousseet. Kyse oli suomenkielisen ja eri säätyjen väliin jäävän, vaikeasti määriteltävän keskiryhmän kasvusta.³⁹² Siihen kuuluivat Tyko Sallinen ja Jalmari Ruokokoski, jotka etunenässä esiintyivät 1910-luvun vaihteessa niin kutsuttuna ”suruttomain seurakuntana”. Nimitys on nuorten miestaiteilijoiden boheemielämää seuranneen ja sitä avainromaanissaan sittemmin karikatyyrimaisesti kuvanneen Viljo Kojon.³⁹³ Romaani esittää raadollisen käsityksen helsinkiläisestä taide-elämästä, sillä huolimatta maailmansotaa edeltävien markkinoiden kasvusta suurin osa nuorista jäi menestyksen katveeseen, köyhyyteen. Halutessaan kirjasta saa selityksen muutamien taiteilijoiden epätasaiselle tuotannolle; oli tingittävä vaatimuksista ja saatava maalaukset joten kuten kaupaksi.

Nuoren tasavallan taide

Kulttuurisella tietämyksellä, koulutustasolla ja erottelukyvillä on painoa, kun merkitysprosessiin osallistuvat tahot tuottavat ja tulkitsevat representaatioita niitä

³⁸⁷ Jokinen, Juhila, Suoninen 1993. Ks. esim. Viljanen 2003.

³⁸⁸ Pierre Bourdieu, ”Vad det vill säga att tala”. *Skeptron* 1984/1, 27–59. Roos 1985, 24.

³⁸⁹ Poikkeuksia ovat osa Johdantoluvun II Modernismi-osiossa mainitsemistani taiteilijoista, kuten Valle Rosenberg, Sulho Sipilä, Greta Hällfors-Sipilä, Ilmari Aalto ja muutamat muut. Taiteilijoita enemmän kritiikki korosti taiteen kansallisia piirteitä.

³⁹⁰ Meinander 2006, 170–171.

³⁹¹ Bourdieu 1987, 106–107. Valkonen 1990, 211–213.

³⁹² Jämsänen 2001, 73, 78. Palin 2006, 127–129.

³⁹³ Kajo 1921. Kirjailija ja taiteilija Viljo Kajo oli aikoinaan itsekin ”suruttomain seurakuntaa”.

valtakamppailuissa. Bourdieun käsitteistössä keskeinen on erotteluihin perustuva legitimoitu maku, jolla eliitti luo pelisääntöjä kentälle.³⁹⁴ 1910–20 -luvun Suomessa maun legitimoinnista kiistelivät sukupolvien, sukupuolten, yhteiskuntaluokkien, kieli- kulttuuri- ja sosiaaliryhmien edustajat, aikakauden vanha ja uusi suomalainen taide-eliitti lähinnä. Taustalla lienee ollut myös hiljaista keskustelua, etenkin vuoden 1918 sisällissodan jälkeen, jolloin taidepuheen painotukset asemoituivat selvästi niin, että äänessä olivat pääasiassa sodan voittaneen osapuolen edustajat. Sisällissota oli koetellut taiteilijoitakin. Jotkut muuttivat kantaansa.³⁹⁵ Toiset pettyivät ”omiinsa”, kuten Suomesta sen jälkeen muuttanut Rissanen.³⁹⁶ Merkitysprosessin välineitä ovat olleet etenkin taide- ja taiteilijakäsitykset. Kentän symbolista pääomaa vahvistettiin vuoroin sekä kansallisen että kansainvälisen modernin käsitteillä. Päättiin siitä, mikä edustaa modernia, mikä kansallista, ja vähitellen myös, mikä kuuluu suomalaiskansalliseen, mikä ei. Ne, joilla ei katsottu olevan pääomaa, suljettiin pois.³⁹⁷ Oikeanlainen symbolinen pääoma on riippunut prosessista, jonka myötä se on hankittu ja jonka aikana sitä tuodaan esittelemällä ja määrittelemällä esille. Joillakin on itsestään selvästi paljon pääomaa, kun taas toisten täytyy jatkuvasti osoittaa eri tavoin, että kykenevät pitämään sitä hallussaan. Taiteen kohdalla kyse on erottelukykyn ja makuun perustuvasta esteettisen suhtautumistavan legitimoinnista³⁹⁸, institutionalisoimista ja kanonisoimista. Kentän sosiaalinen tila on prosessissa, jonka vaiheet kytkeytyivät markkinoihin, poliittiseen ja taloudelliseen tilanteeseen. Yhteiskunnan poliittisilla ja ideologisilla muutoksilla oli seurauksensa vuoden 1918 jälkeen myös taidekenttään.

Suomen tasavallan varhaisvuosia 1910–20 -lukujen vaihteessa leimasi pyrkimys luoda poliittisesti valkoiselle valtiolle kansallinen taidehistoria ja määriteltäisiin perinteisiin kytkeytyvä taide. Onni Okkonen oli esittänyt siihen viittaavan näkemyksen jo 1910-luvun alussa.³⁹⁹ Sisällissodan jakamalla kansakunnalla oli tarve organisoida 1800-luvun kansalliset (taide)instituutiot uudelleen, mikä tapahtui nyt paljolti vallitsevan ideologian ja kansallisen edun mukaan. Taidekaupan heikkeneminen 1920-luvun taloudellisen laskusuhdanteen aikana teki tilaa toisenlaiselle taidekeskustelulle. Taidetta alettiin määritellä 1800-luvun perua olevan kansallisen ja vähitellen myös valtiollisen edustusfunktion kannalta.⁴⁰⁰ Taiteilija- ja taidejärjestötoimijoiden ja kriitikoiden äänet korottuivat gallerioiden valta-asemaa vastaan. Okkosta, jota taiteen kaupallistuminen oli huolestuttanut *Uudessa Suomessa* syksyllä 1919⁴⁰¹, sanaili pian uudistuksia vaatien: ”Kuvaamataiteemme kaipaa paitsi rahallista tukea myös sisäistä uudistusta. Murrosajan järkytyksestä on kohottava klassisempaan synteisiin.”⁴⁰²

³⁹⁴ Bourdieu 1986 (1979), 11.

³⁹⁵ Reitala 1973, 2. Aimo Reitala on esittänyt, että vasemmistolaisina ja työväenluokan kannattajina esiintyneet taiteilijat, kuten Tyko Sallinen ja Ville Vallgren, muuttivat sisällissodan jälkeen kantaansa.

³⁹⁶ Simpanen 1991a. Kivirinta 2006.

³⁹⁷ Skeggs 2004, 19.

³⁹⁸ Bourdieu 1986 (1979), 28–30.

³⁹⁹ O.O-n., ”Taidekatsaus”. *UA* 24.3.1913.

⁴⁰⁰ Reitala 1973, 2–7. Reitala 1975, 9.

⁴⁰¹ O. O-n., ”Taidekauden alkaessa”. *US* 9.9.1919.

⁴⁰² ”Tri Okkosella sananvuoro”. *US* 13.2.1926.

Keskustelu modernista taiteesta kupli klassisismien paineesta. Ilmiö oli ylikansallinen. Sitä esiintyi myös muualla Euroopassa, idässä ja lännessä, myös Ranskassa⁴⁰³.

1920-luvulla muutkin kriitikot hyökkäsivät kiivaasti joitakin taiteilijoita ja taidekauppiaita vastaan. Aiheita usein mitäänsanomattomina pidetyt, muutenkin vähän arvostetut taiteilijat. Kyse oli lähinnä taidemaalareista tai nuorista modernisteista, joita moitittiin liian radikaalista ilmaisusta.⁴⁰⁴ Aimo Reitala on esittänyt, että taidekauppa ja galleriataide menettivät vähitellen dynaamisuuttaan 1920-luvulla; taideostojen vähenemisen pelosta yrittäjät eivät ottaneet riskejä ja esitellä kumouksellisena pidettyä maalaustaidetta. Taidepolitiikka vaikutti ja julkisista ostoista, taloudellisesta tuesta ja näyttelyistä päättävien instituutioiden valta kasvoi. Toisin oli ollut 1910-luvulla, jolloin taidemarkkinat olivat vaikuttaneet taiteen merkitysprosessiin.⁴⁰⁵ 1920-luvulla entistä suuremman merkityksen saivat taidekentän valtatöimijöiden näkemykset. Tässä merkityssysteemissä keskiöön asettuneiden tai siellä pitkään pysyneiden taiteilijoiden ja kriitikoiden, Akseli Gallen-Kallelan, Wennervirran ja Okkosen, mielipiteillä oli symbolista ja kulttuurista painoa.⁴⁰⁶ Kuvaavaa on, miten tiukasti Signe Tandefelt suomi vuonna 1924 Strindbergin taidesalongin linjaa moittien sen yksityisnäyttelyitä ”myyntinäyttelyinä”, jotka eivät esitelleet taiteellisesti uutta.⁴⁰⁷ Kaupallisuuden määrittely asettui nyt ”uutta”, ajankohtaista taidetta vastaan. Strindbergin salongin johtaja Lydecken vastasi Tandefeltille parissa kirjeessä perustellen gallerian linjaa tasapuolisena. Kirjeissä hän listaa taiteilijoita Pekka Halosesta ja Albert Gebhardista Helmi Bieseeseen, Juho Rissaseen ja Eero Nelimarkkaan ja tähdentää, että myös nuorilla, tuntemattomilla taiteilijoilla on tilaisuus esitellä teoksiaan Strindbergillä.⁴⁰⁸ Keskusteluun osallistui myös Gösta Stenman puolustamalla vanhempien taiteilijoiden näyttelyjä turvallisempänä vaihtoehtona. Taidemarkkinat olivat nyt ”todellisten taiteenystävien”, siis asemansa vakiinnuttaneiden tekijöiden taidetta suosivien keräilijöiden varassa. ”Vain harvinaisissa tapauksissa on ostettu joltakin nälkäiseltä yrittävältä 30–40 -vuotiaalta”, Stenman kirjoitti *Uudessa Suomessa*.⁴⁰⁹ Nimitys ”sotarikkaat” viittaa debatissa haukuttuihin ”sivistymättömiin” ”keräilijöihin”, jotka olivat käyttäneet hyväkseen ensimmäisen maailmansodan inflaatiota ja ostaneet halvalla arvotaiteeksi muuttuneita teoksia. Taloustilanne oli muuttunut, 1920-luvun lama vaikutti taiteeseen. Stenman kiteytti:

⁴⁰³ Adamson & Norris 2009, 1–25. Brauer 2009, 51–84. Ranskan taidekentällä 1900-luvun alussa vallassa olleet akateemisen suuntauksen edustajat määrittelivät eri salonkinäyttelyjen kautta pitkään taidekentän keskiössä olevat suuntaukset, jonka ulkopuolelle jopa kubismi oli suljettu. Klassisismi oli suosiossa vielä maailmansotien välisenä aikana.

⁴⁰⁴ Anttonen 2004a, 61. Ks. Anttonen 2006.

⁴⁰⁵ Reitala 1973b, 2–7. Reitala 1990, 224–226.

⁴⁰⁶ ”Akseli Gallen-Kallela Amerikassa”, *Helsingin Sanomat* 24.1.1924. L. Wennervirta, ”Taidearvostelu ja taidekauppiaat”, *Ilta-lehti* 14.4.1924.

⁴⁰⁷ Anttonen 2004a, 44.

⁴⁰⁸ Ibid, 45.

⁴⁰⁹ ”Mitä sotarikkaat ostavat? Herra Stenman lausuu mielipiteensä taideostoksista”, *US* 23.3.1924.

”-- Olipa kuitenkin sota-aikana muutamia niin hullujakin, että ajattelivat toisin sekä taiteesta että rahansijoituksesta. He ostivat nuorempaa taidetta: ’bolsevikien, rappeutuneiden laiskureiden töherryksiä’. Ja miten on käynyt? Sotarikkaat ovat saaneet leipäkankaansa ja taasen menettäneet ne. Mutta vähemmän varakkaat, hartaat taiteen ystävät ovat voineet pitää töherrykset ja he jatkavat edelleen ostamistaan. Kun sota-aikana myytiin suuret määrät ns. Tositaidetta (=öljyväreillä maalattuja muka näköisiä (!) taideteoksia) ja jokunen 50 vuoden olevankin teos, ovat asiat nyt muuttuneet sille kannalle, että tarkemmin harkitaan ostot --”⁴¹⁰

1920-luvulla taiteen ostaminen ei ollut niinkään ”modernia”, vaan ihmiset sijoittivat mahdolliset rahansa autoihin ja muuhun materiaan.⁴¹¹ Lamasta huolimatta Helsingin gallerioissa oli ruuhkaa ja näyttelytiloista pulaa taiteilijakunta kasvaessa voimakkaasti 1920-luvulla. Näyttelyt olivat lähinnä yhteisnäyttelyitä.⁴¹² Galleristit saivat auttaa talousahdingossa eläviä taiteilijoita. Muutamat kuitenkin työskentelivät galleristin palkkaamana, kuten Schjerfbeck, jolle Stenman maksoi kuukausipalkkaa vuodesta 1926.⁴¹³ Pääasiassa Ranskassa asunut Rissanen oli pulassa. 1920-luvun alun kirjeenvaihto Strindbergin gallerian johtajan Arvid Lydeckenin kanssa, samoin kuin muut aktiviteetit kertovatkin yritteliäisyydestä hankkia tilauksia ja saada teoksia kaupaksi. Rissanen oli toteuttanut tanskalaiseen yksityiskotiin ”Rinkitanssi”-maalauksen ja yritti myydä sen luonnoksia Lydeckenille.⁴¹⁴ ”Rinkitanssin” sommitelma noudattelee paljolti Rissasen ranskalaisen taiteilijakollegan ja ”opettajan” Maurice Denis’n 1900-luvun vaihteen maalausideoita.⁴¹⁵

Kansallisuuspuhe ja ekspressionismi

Suomenkielisten kansallisuuspuhe oli voimistunut jo 1910-luvulla, esimerkiksi *Uuteen Suomen* kriitikko Ludvig Wennervirta alkoi räätälöidä maalaustaiteelle suomalaiskansallista asua.⁴¹⁶ Asenne liittyi osin sukupolvitaisteluihin. Wennervirta mainosti Stenmanin salongin perustamista pohjustavaa myyntinäyttelyä: ”Jokaisen, joka tahtoo tutustua nuoremman taiteilijapolven saavutuksiin, varsinkin niin sanoakseni ekspressionistisen suunnan edustajiin meillä, on syytä käydä katsomassa tätä taidekokoelmaa”.⁴¹⁷ Kansalliseksi vähitellen

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Anttonen 2004a, 46. Anttonen lainaa Arvid Lydeckenin kirjettä taiteilija Yrjö Ollilalle 18.4.1923. Kirjeestä on olemassa jäljennös. Arkistokokoelmat. KG.

⁴¹² Ibid, 47.

⁴¹³ Ibid, 50–53. Galleristien välillä oli kiistoja taiteilijoista. Hjelm 2009, 68–77, 95–110. Gösta Stenman maksoi palkkaa Tyko Sallille ja sittemmin myös Helene Schjerfbeckille.

⁴¹⁴ Arvid Lydeckenin kirje Juho Rissaselle 6.8.1923. Juho Rissasen kirje Arvid Lydeckenille 20.8.1923. Rissasen kirje Lydeckenille 14.10.1923. Saapuneet kirjeet 1923, kansio 9. StrA. Arkistokokoelmat. KG. Anttonen 2004a, 54–55. – Simpanen 1995.

⁴¹⁵ Simpanen 1995. Maalaus kuuluu nykyisin Kuopion kaupungin kokoelmaan. Ks. *Maurice Denis*, 2004. Esimerkiksi Denis’n maalaus *Le jeu de volant*, 1900. Musée d’Orsay, Paris.

⁴¹⁶ L. W., ”Septemin näyttely”, *US* 14.5.1915. L. W., ”Kaksi ekspressionistista maalajaa”, *US* 28.2.1915. L. W., ”Bertel-Nordströmin näyttely”, *US* 19.5.1915. – Levanto 1991. Kallio 1991, 72–73.

⁴¹⁷ L. W., ”Eräs taidemyynti”, *US* (1914). Päiväys puuttuu. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

muotoutuneen strategian kautta Wennervirta ja muut toimijat vahvistivat ekspressionismiksi määrittelemänsä taiteen asemaa. Okkonen ei tosin puhunut ekspressionismista. Kansallisuuspuhe merkitsi vastakohdan rakentamista esimerkiksi vuonna 1913 ensimmäisen yhteisnäyttelynsä pitäneen Septem-ryhmän ja puhtaan väripaletin taiteilijoiden omaksumalle maalaukselle⁴¹⁸, jonka ranskalaisperäisyyttä alettiin korostaa vieraana vaikutteena.

Myös Helene Schjerfbeck luokiteltiin kansalliseen ekspressionismiin, vaikka tyyli suuntaa ei nimetty. Ekspressionismi-keskustelu eri sävyineen oli lähtöisin Manner-Euroopasta, lähinnä Ranskasta ja Saksasta. Sitä käytiin aktiivisesti myös Virossa. Keskustelun kehyksessä esimerkiksi maalausten värien ja valööriarvojen odotettiin vastaavan pohjoisen valon ”todellisuutta”.⁴¹⁹ Mannereurooppalaisen keskustelun puitteita olivat monenlaiset ideat nihilismista seksuaaliseen vapautumiseen, psykologiaan ja uskontoon.⁴²⁰ Saksalaisekspressionismin metafyyisistä suuntausta suosivat nationalistisesti suuntautuneet suomenkieliset kriitikot, jotka puolestaan näkivät ranskalaisperäisen taiteen paljolti ”vieraana” vaikutteena. Ludvig Wennervirta kuului heihin.⁴²¹ Taide-elämän kansallisen hengen nostatus 1910-luvun alussa oli noudatellut yleistä reaktiota Venäjän omaksumaa uutta yhtenäistämispoliittikkaa ja lainsäädännöllisen autonomian purkamista vastaan. Se vaikutti erityisesti suomalaismieliseen ilmapiiriin, mikä selittää joidenkin taidekentän toimijoiden, kritikoista esimerkiksi Okkosen asenteita eurooppalaiseen ja venäläiseen avantgardeen, josta monilla ei ollut tietoa. Poliittisessa tilanteessa oli ollut sytykkeitä venäläisvihalle ja -pelolle samoin kuin kotimaisten vastustajien haukkumiselle. Laajahkon sananvapauden myötä käytiin kiivasta keskustelua, jossa oli jopa rasismia, luokkavihan ja kielikiyhkoilun sävyjä. Ensimmäinen maailmansota vaimensi kiihkoa sulkiessaan samalla Suomen länsimarkkinat.⁴²²

1910-luvun helsinkiläinen taidekenttä ei ollut kansallisuusmielisyydessään yhtenäinen, vaan pikemminkin monikulttuurinen ja ylijäräinen. Eri mannermaisia suuntauksia sovellettiin myös Suomen taiteeseen. Helsingissä vuosina 1914 ja 1916 esitelty venäläis- ja saksalaisavantgardistien näyttely nimettiin ekspressionismiksi⁴²³, koska esillä ollut taide ei saanut vastakaikua heti. Näyttely herättivät hämmennystä kritikoissa ja muussa yleisössä.⁴²⁴ Strindbergin taidesalongissa helmikuussa 1914 järjestetyn Der Blaue Reiter -ryhmän näyttely puhutteli nuoria taiteilijoita; oli päästy eurooppalaisen avantgarden tuntumaan. Käsitystä ”saksalaisesta ekspressionismista” vahvistivat erityisesti Münchenissa jonkin aikaa asuneen venäläisen Wassily Kandinskyn teokset, joiden yksinkertaistava muotokieli, värisevä

⁴¹⁸ Valkonen 1990, 192. Kallio 1991, 78.

⁴¹⁹ Esim. Ahtela 1917.

⁴²⁰ Gordon Donald, 1987.

⁴²¹ Kallio 1991, 72. Kallion mukaan Wennervirta luokitteli ”ekspressionisteiksi” Tyko Sallisen, Ragnar Ekelundin, Valle Rosenbergin, Mikko ja Kaarlo Carlstedtin ja Arvo Makkosen. Keskeisin oli Sallinen.

⁴²² Meinander 2006, 170–171.

⁴²³ Isomäki 2004. Der Blaue Reiter –näyttely 1914. Venäläisen taiteen näyttely 1916 ja Wassily Kandinskyn yksityisnäyttely 1916. Kaikki näyttelyt olivat Salon Strindbergillä.- Ks. Huusko 2001, 378.

⁴²⁴ Valkonen 1973, 124–132.

värimaailma ja hengelliset näkymät kiinnostivat.⁴²⁵ Mutta Strindbergin vuoden 1914 *Ekspressionistinen ja kubistinen* -näyttely ei ollut tyyllisessä mielessä homogeeninen. Osa mukana olleiden venäläislähtöisten taiteilijoiden teoksista on nyttemmin määritelty kubismin, ekspressionismin ja futurismin ideoita suodattaneeksi ”kubofuturismiksi”. Kriitikot eivät saaneet näyttelyn taiteesta kuitenkaan riittävästi informaatiota, joten siihen liittyvä kirjoittelu osoittaa tietämättömyyttä. Vihkiytymättömyys ei silti estänyt tšekäläisiä asiantuntijoita tekemästä omia tulkintoja ja johtopäätöksiä.⁴²⁶ Näyttelystä ei myöskään ostettu kokoelmiin teoksia.⁴²⁷ Der Blaue Reiter -ryhmän näyttelyn Strindbergille oli koonnut berliiniläinen Der Sturm -galleria, jonka julkaisuihin Kandinsky oli kirjoittanut taidekäsityksestään. Siihen keskittyi myös näyttelyn luettelo, jonka essee ei kuitenkaan auttanut näyttelyteosten vastaanotossa.⁴²⁸ Myöhemmin samana vuonna muutamat taidetoimijat näkivät Kandinskyn ja venäläistaiteilijoiden teoksia Malmön Itämeren maiden taiteen näyttelyssä, jonka Venäjän osasto herätti huomiota.⁴²⁹

Modernismin tuulia Ruotsissa

Wassily Kandinskyn taide ja ajatukset taiteesta vaikuttivat Suomea vahvemmin Ruotsissa, jossa oli parempia tilaisuuksia paneutua niihin. Saksassa asunut, Venäjän passilla matkustanut Kandinsky oli joutunut jäämään Tukholmaan vuodenvaihteessa 1915–16, kun Saksa ja Venäjä olivat keskenään sodassa. Tukholman aikaa on pidetty Kandinskyn taiteelle ratkaisevana.⁴³⁰ Malmössä kesällä 1914 järjestetty Itämeren alueen taiteen näyttely oli tärkeä, joskin Ruotsissa oli ollut muitakin tilaisuuksia nähdä uutta taidetta. Eri maiden osastoista rakentuvassa Malmön näyttelyssä oli vahva kansallinen näkökulma; se välittyi näyttelyarvioista, joista uutisoitiin Suomeenkin.⁴³¹ Bengt Lärkner on katsonut silti, että oli ensimmäinen kerta, kun suuri yleisö saattoi nähdä ajan uutta modernia taidetta näin laajasti. Näyttely oli tärkeä informaatiokanava siihen osallistuneille tai sen nähneille taiteilijoille ja kriitikoille. Mutta se oli toteutunut Euroopan historian käännekohdassa. Kuusi viikkoa sen avajaisten jälkeen ammuttiin Sarajevon laukaukset ja ensimmäinen maailmansota alkoi. Kun sota sitemmin loppui, vanha elämäntunne oli kadonnut.⁴³² Sillä oli vaikutuksensa myös Suomelle ja sen tuleville vaiheille, myös taidepoliittisessa mielessä.

⁴²⁵ Sinisalo 2001, 238–239.

⁴²⁶ Levanto 1997, 38. Ludvig Wennervirta vetosi moneen otteeseen Kandinskyn ajatuksiin: hän näki sen kaltaisen ekspressionismin uuden uskonnollisen taiteen käynnistäjänä. - Vrt. Gordon D. 1987, 82. Kandinskyn taiteessa oli tuohon aikaan teosofisia ja synesteettisiä ulottuvuuksia.

⁴²⁷ Ibid. Vihanta 2004, 26.

⁴²⁸ Valkonen 1998. Huusko 2001, 378. Vihanta 2004, 27. Strindbergin salongin Der Blaue Reiter -näyttelyn luettelossa ilmestyivät Kandinskyn kirjoitus ”Über Kunstverstehen” ja Franc Marcin laatima esipuhe.

⁴²⁹ Lärkner 1984.

⁴³⁰ Endicott Barnett 1990, 7.

⁴³¹ Ks. *Helsingin Sanomien* referaatti kriitikko August Bruniuksen arvioista. ”August Bruniuksen Malmön näyttelyn taideosastosta”, *HS* 26.5.1914. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

⁴³² Lärkner 1984, 18.

Itämeren alueen taiteen näyttely sai paljon julkisuutta Ruotsin lehdissä. Tanskan osasto oli iso, mutta järjestäjämaa Ruotsin osasto oli kaikkein laajin.⁴³³ Lisäksi mukana olivat kutsuttuina Suomi, Venäjä ja Saksa omine osastoineen. *Sydsvenska Dagbladet*iin silloin kirjoittanut kriitikko August Brunius käsitteli Itämeren alueen näyttelyä kolmessa isossa kritiikissä.⁴³⁴ Lärkner on muistuttanut, miten Bruniuksen mielestä koko näyttelyn varsinainen ”sensaatio” oli toisistaan erillisissä Venäjän ja Suomen osastoissa, vaikka hän ei katsonut niiden edustavan maiden yleistä taide-elämää.⁴³⁵ *Helsingin Sanomien* referaatti Bruniuksen kritiikistä ei mainitse sensaatiosta. Siihen poimitun luonnehdinnan mukaan Venäjän ja sen ohessa myös Suomen maalausosasto on näyttelyn hienoin ja parhaiten järjestetty, millä todistettiin, että taiteellinen sensibiliateetti on korkealle kehittynyt Itämeren itäpuolella”.⁴³⁶ Venäjän osasto oli Bruniuksen mielestä modernistisin muun muassa Kandinskyn ansiosta. Suomen osaston ”lippulaivoja” olivat hänen mukaansa 1800-luvun lopulla läpimurtonsa tehneet Gallen-Kallela, Pekka Halonen ja Eero Järnefelt sekä Septem-ryhmän näitä nuoremmat taiteilijat Verner Thomé, Magnus Enckell ja Wilho Sjöström.⁴³⁷ Brunius oli huomannut näyttelystä Helene Schjerfbeckin maalaukset mutta palasi niihin vasta pari vuotta myöhemmin Tukholmassa. Brunius oli Ruotsin vaikutusvaltaisimpia kritikoita⁴³⁸, jonka retoriikka on päätynyt tulkintakohteeksi Andrea Kollnitzin *Konstens nationella* -väitöskirjaan. Tämän kriitikon eetoksessa on vahva nationalistinen juonne.⁴³⁹

Koska näkökulma nationalismiin kiinnostaa, käännän katseen nyt Kandinskyn taidetta ja erityisesti taiteilijuutta koskeviin ruotsalaisnäkökulmiin. Strindbergin galleria esitti Kandinskyn teoksia Helsingissä vuoden 1914 jälkeen yksityisnäyttelyssä vuonna 1916, jolloin August Brunius oli jo kirjoittanut Tukholmassa tuolloin työskennelleen Kandinskyn teoksista Gummessonin gallerian yksityisnäyttelyssä samana talvena. Brunius korosti Kandinskyn kokemusta, kulttuuritaustaa ja koulutusta. Taiteilijaa ei ollut syytä pitää ”luonnonnerona” vaan sivistyneenä, ”korkeasti kultivoituna”.⁴⁴⁰ Kandinsky ei ollut Bruniukselle barbaari eikä vieras vaan viehättävä taiteilija, johon koulutusta saaneiden keskiluokkaisten katsojien oli

⁴³³ Ibid, 17. Ruotsista mukana olivat mm. taiteilijat Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén ja Nils von Dardel.

⁴³⁴ Ibid, 27–29, 33.

⁴³⁵ August. Brunius. *Sydsvenska Dagbladet* 13.6.1914 ja 2.7.1914. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG. – Brunius moitti Tanskan osastoa konservatiiviseksi eikä pitänyt nuorten ”ekspressionistien” töistä rakentuvaa Ruotsin osastoa kovinkaan merkittävänä. Venäjän osastossa oli esillä näyttävästi mm. Kandinskyn maalauksia. Saksan osasto esitteli 1800-luvun realismia ja symbolismia sekä muun muassa Die Brücke-ryhmän taiteilijoita. *Hbl* 26.5.1914. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG. Otsikko ja kirjoittaja puuttuvat. Lärkner 1984, 18.

⁴³⁶ ”August Brunius Malmön näyttelyn taideosastosta”. *HS* 26.5.1914.

⁴³⁷ Valkonen 1973. Lärkner 1984. Valkonen 1990.

⁴³⁸ Bruniuksen lisäksi toinen merkittävä modernin taiteen puolestapuhuja Ruotsissa oli Tukholman taidekorkeakoulun professori Osvald Sirén, huomattava orientalisti ja modernin taideteorian tuntija.

⁴³⁹ Kollnitz 2008.

⁴⁴⁰ Brunius oli kirjoittanut Kandinskysta: ”Intet otroligt, kaotiskt naturgeni, ingen barbar utan en högt kultiverad person med rika intressen och erfarenhet.” August Brunius, ”Konst, Kandinsky”, *SD* 2.2.1916. Kollnitz 2008, 57–58. Lärkner 2004.

helppo samaistua. Brunius rakensi neron representaatiota Kandinskysta vertaamalla tätä Picassoon. Sen mukaan saksalais-venäläisen koulukunnan edustaja Kandinsky pääsee musiikillisia väri-improvisaatioita rakentavassa taiteessaan pitemmälle kuin Picasso, jonka teokset menevät niin ikään äärimmäisyyksiin. Bruniuksen näkökulmasta myös muiden ”latinalaistaiteilijoiden” tavoin luonnonkansojen kulttuureista vaikutteita saanut Picasso välttelee teorioita.⁴⁴¹ Venäjän kansantaiteen yhteyksistä huolimatta teoreettisesti asennoitunut Kandinsky ei edustanut kaoottisuutta kuten Picasson toisella tapaa ”nerokas” taide. Brunius ei ottanut huomioon, että kubisminkin taustalla oli teoriaa.⁴⁴² ”Villiksi” representoitu Picasso ei tosin esiintynyt teoreettikkona.

Taistelu taidekaupasta

1910-luvun uutta taidetta ja taidekritiikkiä koskenut sukupolvenvaihdos vaikutti myös taiteen ja taiteilijoiden markkinoinnin retoriikkaan. Helsinkiläisellä taidekentällä sekä kriitikot että taidekauppiat kamppailivat taidenäkemyksistä. Muodostui erityinen voimasuhteiden tila ja haaste pääasiassa Suomen taideyhdistyksen hallinnoimalle Ateneumille, kun Helsinkiin oli perustettu lyhyessä ajassa monta yksityisgalleriaa. Vaikka pääkaupungin taidegalleriat lisäsivät taiteilijoiden mahdollisuuksia esitellä teoksiaan julkisesti, keskinäinen kilpailu oli kovaa.⁴⁴³ Se ilmenee myös päivälehtien kirjoituksista, jotka voimistivat kilpailua edelleen. Strindbergin, Stenmanin, Bäcksbäckan, Johannissonin ja muiden taidekauppojen sijainti kaupungin keskustassa oli merkinä siitä, että ”Helsinki oli kehittymässä todelliseksi taidekaupungiksi”.⁴⁴⁴ *Uusi Aura* -lehden kirjoittaja ylisti syksyllä 1916 keräilijää ja toimittajaa Gösta Stenmania, joka oli perustanut taidesalongin yhdessä Ivar Hörhammerin kanssa. Kirjoittajan mielestä Stenmania oli pidettävä ”taiteen välittäjänä” ja ”nuoruudesta huolimatta parhaana asiantuntijana uusimman taiteen alalla”. Apurahoja jakamalla hän oli edistänyt monen ”nuoren maalarimme” kehitystä.⁴⁴⁵ Stenman asemoitui näin kentän keskiöön.

Stenmanin taidesalonki olikin 1910-luvulla Helsingin vilkkaimpia taidekeskuksia. Siellä nähtiin mm. Tyko Sallisen, Jalmari Ruokokosken, Juho Mäkelän ja Marcus Collinin teosten lisäksi ranskalaista taidetta, kuten Paul Cézannen maalauksia.⁴⁴⁶ Stenman esitteli tuoreeltaan kotimaisen version kubismista Pariisissa opiskelleen Uno Alancon näyttelyssä. Euroopassa paljon matkustellut A. Gabriels kirjoitti *Ny tidissä*, että ”näyttely ei kuulu niihin, joita voi umpimähkään suositella kaikille. Se on lähinnä niitä varten, joilla on edes jonkunlaiset

⁴⁴¹ Kollnitz 2008, 58. Brunius-sitaatti: ”Kandinsky går till och med ett steg längre än Picasso; han slungar inte bara naturen och motivet utan själva formen--”.

⁴⁴² Ks. Gleizes, Albert & Metzinger, Jean 1912. *Du Cubisme*. Édition Figuière, Paris.

⁴⁴³ Anttonen 2004a. 35–36, 51. Galleriat kilpailivat usein samojen taiteilijoiden teosten myynnistä.

⁴⁴⁴ *Uusi Aura* 5.11.1916. Kirjoittaja on ilmeisesti Onni Okkonen. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ibid.

edellytykset tajuta uusimman maalaustaiteen itsenäisyyttä tavoittelevia ilmauksia.”⁴⁴⁷ Uuden taiteen ilmauksista ja taidekentän valta-asemasta kamppaili myös Salon Strindberg. Se oli esitellyt jo mainitun Der Blaue Reiter- ja Die Brücke -ryhmien yhteisnäyttelyn pari vuotta aiemmin sekä Wassily Kandinskyn ja venäläisen avantgarden näyttelyt keväällä 1916. Salon Strindbergin perustaja ja ensimmäinen omistaja Sven Strindberg oli halunnut tuoda näytteille sekä koti- että ulkomaisten nykyaiteilijoiden teoksia. Sillä olikin vaikutusta paikalliseen taiteeseen, esimerkiksi Ragnar Ekelundin, Jalmari Ruokokosken ja myös Edvin Lydénin tuotantoon. Se myös vilkastutti taidekeskustelua sitä suorastaan mullistaen, vaikka kriitikot eivät pystyneetkään omaksumaan esillä olleiden teosten taiteellista ydintä.⁴⁴⁸ Samana vuonna 1916 Strindberg muutti kuitenkin Ruotsiin johtamaan uutta Liljevalchsin taidehallia Tukholmassa ja myi nimeään kantavan Salon Strindbergin kirjailija Arvid Lydeckenille.

Sven Strindberg oli järjestänyt muun muassa laajat ja suositut taidegrafiikan joulunalusajan näyttelyt. Niistä ensimmäinen syksyllä 1913 esitteli kotimaisen metalligrafiikan teosten ohella myös ruotsalais- ja norjalaistaiteilijoiden vedoksia. Näyttelyn nimekkäimmät taiteilijat olivat Carl Larsson ja Anders Zorn, koska Edvard Munch ei suunnitelmista huolimatta osallistunut.⁴⁴⁹ Munch oli siihen aikaan Pohjoismaiden arvostetuin taiteilija, jonka merkitys oli tunnustettu Suomessakin vuoden 1909 Ateneumin laajan näyttelyn jälkeen. Munchin teokset haastoivat monia, tavallaan myös Schjerfbeckiä.⁴⁵⁰

Gösta Stenmanin vaikutusvalta

1910-luvun taidekentällä erityistä vaikutusvaltaa oli siis toimittajana aloittaneella Stenmanilla, joka käynnisti taidekauppiaan toiminnan vuonna 1912. Pari vuotta myöhemmin hän oli jo taidekentän keskiössä. Stenman oli taiteen ystävä ja taitava liikemies. Hän asetti nopeasti keräämänsä taidekokoelman esille myyntinäyttelynä ja sai paljon huomiota lehdistössä. *Ny tidin* kirjoittajanimimerkki N. W. totesi, että myyntinäyttelyn ”teokset on valittu suurella ymmärtämyksellä” edustamaan nuorta taidetta niin, että näyttelystä saa ”selkeän kuvan viime vuosien taiteen suuntauksista ja vivahteista”.⁴⁵¹ *Uuden Suomen* nimimerkki L.W. (L. Wennervirta) määritteli näyttelyn keskittyvän ekspressionistisen suunnan nuoriin edustajiin, joihin hän luokitteli Sallisen, Ruokokosken ja Juho Mäkelän rinnalle Helene Schjerfbeckin. Maininnan saivat myös Valle Rosenberg, Villiam Lönnberg, Jonas Pettersson ja Ragnar Ekelund.⁴⁵² Osittain samat taiteilijat ”persoonallisella maulla” ja ”hyvin esiteltyinä nuorina lahjakkuuksina” mainitsi *Hufvudstadsbladetin* Signe Tandefelt

⁴⁴⁷ A.G.-s. *Ny Tid*. Toukokuu 1916. Tarkempi päiväys puuttuu. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

⁴⁴⁸ Valkonen 1973, 128–129. Sinisalo 2001, 13. Vihanta 2004, 26–27. Anttonen 2004a.

⁴⁴⁹ Anttonen 2004a, 28.

⁴⁵⁰ Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille 24.11.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁴⁵¹ N.W. ”En intressant konstutställning”, *NT* (1914) Päiväys puuttuu. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

⁴⁵² L.W. ”Eräs taidemyynti”, *US* (1914) .Stenmanin gallerian leikekirja. Päiväys puuttuu. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

kiitellen taiteellista kehitystä. Tandefeltista taiteilijoilla oli merkitystä ”kehitysketjun lenkinä” ja näyttelyssä oli ”mestarteoksia”. Mutta kiitosta sai ennen kaikkea taidekauppias Stenman. Tandefelt osoitti arvostavansa häntä ”taiteentuntijana ja keräilijänä”, joka on tukenut monia taiteilijoita taloudellisesti. Hän muistutti, että kaikki ei ole sujunut ”ilman suuria uhrauksia”.⁴⁵³ Stenmanin asema sinetöityi.

Koska vuoden 1914 myyntinäyttely kävi kaupaksi, Stenman sai resursseja vakinaistaa toimintansa taidekauppiaana ja avata Helsinkiin uuden näyttelypaikan. Sitä kautta hänestä rakentui taiteentuntijan auktoriteettiasemaa eri keinoin vahvistanut kotimaisen taidekentän avaintoimija⁴⁵⁴. Hänestä tuli lyhyessä ajassa etabloitunut taidekauppias, taidekentän keskiöön yhtä nopeasti nousseelle taiteilija Tyko Salliselle palkkaa maksanut mesenaatti, tietynlaisen modernin taiteen ja taidekaupan vakiinnuttaja. Taiteen hinnanmuodostus ja rahaliikenne toimivat eurooppalaisittain.⁴⁵⁵ Muiden kentälle nousseiden gallerioiden tapaan Stenman keskittyi taiteilijoiden yksityisnäyttelyihin.⁴⁵⁶ Vuonna 1919, suljettuaan salongin välillä sisällissodan takia Erottajalla, hän avasi tauon jälkeen Mannerheimintien alkuun suuren Taidepalatsin. Gösta Stenmania ”modernismin puolestapuhujana” tutkinut Camilla Hjelm on määritellyt, että Stenman lanseerasi taidetta ja taiteilijoita klassisen modernismin nimissä. Käsite avautuu ajan kriitikoiden kirjoituksista eroten kuitenkin kansainvälisestä antimodernismista, jonka sävyjä siinä on myös. Jo mainitun Uno Alancon lisäksi Stenmanin salongissa esitellyn ”uuden taiteen” tekijäksi nousi Juho Mäkelä, Stenmanin nuoruudenystävä Oulusta. Mäkelän yksityisnäyttely marraskuussa 1916 oli puolestaan nyt Onni Okkosen mukaan todiste ”vanhan” ja ”uuden” harmoniasta. ”Luulen, että tästä näyttelystä voivat löytää iloa sekä ’uuden’ taiteen etsijät sekä ne, jotka ihailevat ’vanhaa’ ja olentomme kanssa sopusoinnussa olevaa, samalla kun siinä on jotakin uutta ja mieltämme avaruttavaa”, Okkonen kirjoitti.⁴⁵⁷ Klassinen modernismi sai määrittelynsä ja Stenmanin toiminta kytki modernin taidekaupan sen projektina rakentuvaan, ehkä jollain tapaa pelkistetyn modernismin kaanoniin. Hjelmin mukaan projekti onnistui, koska tämä pian itsenäistymisen jälkeen lähti Suomesta ja etäältä katsoen toiminta Ruotsissa kietoutui myyttiseen sädekehään. Myyttiä vahvistivat Stenmanin asema hovi-intendenttinä Tukholmassa ja kansainvälinen kontaktiverkosto. Silläkin oli merkitystä, että Stenmania pidettiin nyt Suomen taiteen kansainvälisenä lähettiläänä. Ruotsissa hänen työtään ei kuitenkaan arvostettu samassa mitassa.⁴⁵⁸ Vaikka Stenman oli jatkanut toimintaansa vielä jonkin aikaa 1920-luvun Helsingissä, hänellä ei ollut samaa asemaa kuin aiemmin.

⁴⁵³ S. T-lt., ”Intressant konstutställning och konstrealisation”, *Hbl* (1914). Päiväys puuttuu. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

⁴⁵⁴ Hjelm 2009, 33-37.

⁴⁵⁵ Ibid, 59–60, 61–62. Varastointi, huutokaupat.

⁴⁵⁶ Ibid, 59.

⁴⁵⁷ O.O-n., ”Juho Mäkelän maalausnäyttely”, *US* 11.11.1916.

⁴⁵⁸ Hjelm 2009, 264–266, 268. Hjelm tähdentää Ruotsin toiminnan olleen naistaiteilijoiden, erityisesti Schjerfbeckin kanssa tehdyn sopimuksen varassa.

Lähinnä yksityisnäyttelyihin keskittynyt Stenman oli järjestänyt Schjerfbeckin ensimmäisen näyttelyn salongissaan syksyllä 1917. Fanny Churbergin taiteen muistonäyttely oli vuonna 1919 uudessa Taidepalatsissa. Stenman toi edesmenneen naistaiteilijan teokset julkisen uudelleenarvion kohteiksi ja asettui taidekauppiaana taidehistorioitsijan asemaan.⁴⁵⁹ Stenmanin edustaman maltillisen klassisen modernismin puolustajat osoittivat totutusta poikkeavan taiteen arvon esittämällä, että se kytkeytyy traditioon.⁴⁶⁰ Traditioon kytkeytyvä modernismi oli siis eräänlainen normi.

Okkonen toteaa Juho Mäkelän näyttelyarviossa, että uuden maalaustaiteen ”uutuus” ei ollut itseisarvo. Churbergin 1870-luvun maisemamaalauksissa korostui ekspressiivisyys; ne näyttivät 1910-20 -lukujen vaihteen modernilta kansalliselta taiteelta.⁴⁶¹ ”Tämän naisen on vallannut suorastaan maalauksellinen haltioituminen”, Okkonen kirjoitti *Uuteen Suomeen*. Hän ylisti maalausten ”hopeaista sointia ja kultaista valoa”, minkä hän näki düsseldorfilaista romantiikkaa ”uudenaikaisempana”. Samalla hän muistutti, että ”ei ole sattuma, että nuoret marraskuulaisemme ovat olleet innostuneita näistä maalauksista”.⁴⁶² Churbergin maisemat olivat romanttisen tradition mukaisia mutta sitä rohkeampina ajankohtaisia, ne kiinnostivat ajan nuoria taiteilijoita, joiden marraskuulaisuus tarkoitti kansainvälisen vastakohtaksi määriteltyä kansallista suuntausta. Tuolloin oli merkityksellistä tähdentää taiteilijan, Fanny Churbergin sukupuoliyhteyttä. Jo 30 vuotta kuolleena ollut taiteilija oli ”nainen”. Samassa yhteydessä Okkonen sai tilaisuuden muistuttaa Churbergin ”epävakaisuudesta” ja ”maalauksen puutteista” sekä lyhyestä urasta taiteilijana ja antoi tälle kritiikissään nimen ”Pegasos kytkettynä kangaspuiden polkimiin”.⁴⁶³ Asenteellisella lausunnolla hän viittasi siihen, että fennomaani Churberg oli siirtynyt miehiseltä taidekentältä naiselliselle ja perustanut Suomen Käsityön Ystävät edistämään kansallista käsityötä.

”Unohdetut” neidit

Stenmania lienee kutsuttu ”naisten ritariksi” siksi, että hän saattoi nostaa esiin kentällä ristiriitojakin herättäneiden nuorten miesten, Sallisen ja Mäkelän ohella joitakin jo unohdetuiksi katsottuja ”naistaiteilijoita”.⁴⁶⁴ Merkityksenantoa perustele sekin, että kun taiteilija oli tehnyt läpimurtonsa 1800-luvulla, hän edusti traditiota.⁴⁶⁵ Mutta naiset olivat

⁴⁵⁹ Vrt. Bourdieu, Pierre, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen.

⁴⁶⁰ Huusko 2007, 23.

⁴⁶¹ Ibid. Huusko puhuu normaalidiskurssista. Taiteilijat pysyvät kaanonissa, mutta heidän teoksiaan arvostetaan tai ollaan arvostamatta vallitsevan diskurssin ehdoilla.

⁴⁶² O.O-nen. (Onni Okkonen.), ”Taidekatsaus. Fanny Churbergin muistonäyttely. – Pari pienempää näyttelyä”. *US* 19.10.1909.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Ks. Hjelm 2009, 23. 267–273.

⁴⁶⁵ Stenmanin salongin leikekirja. Gösta Stenmanin arkisto. Arkistokokoelmat. KG. Ennen Schjerfbeckin vuoden 1917 yksityisnäyttelyä Stenman oli järjestänyt jo Maria Wiikin näyttelyn 1916. Fanny Churbergin vuoden 1919 näyttelyn jälkeen esillä oli 1800-luvulla läpimurtonsa tehneen Beda Stjernschantzin teoksia. Stenman oli kiinnostunut myös Maria Wiikin lanseeraamisesta. Ks. esim. Konttinen 2004a.

myös eräänlainen tuotemerkki; Schjerfbeckin ja Churbergin ohella oli muitakin. Toimiessaan sittemmin Ruotsissa Stenman noudatti muuntunutta strategiaa.⁴⁶⁶ Oletan, että sukupuoli oli tärkeä mutta vain yksi kriteeri. Se vaikutti toki siihen, miten Churbergin aikoinaan aikaansa edellä olleita maalauksia arvostettiin. Schjerfbeckin teosten lailla Churbergin maalaukset sopivat edustamaan Stenmanin käsitystä modernismista, jolle saattoi löytää myös ostajia.⁴⁶⁷ Taidekauppias saattoi esittää ne varmoina ja turvallisina esittely-, keräily- ja myyntikohteina. Hänen valitsemiensa taiteilijoiden teokset olivat modernistisia mutta eivät liian avantgardistisia. Stenman osasi käyttää asiantuntijan valtaa määritellä eturivin taiteilijat ja määrittelee ”hyvää” taidetta myös taidehistoriallisessa mielessä. Kun myös hinta oli laadun kriteeri, se tarkoitti, että teoksen taiteellisen arvon saattoi määritellä rahassa.⁴⁶⁸ Helene Schjerfbeck oli huomannut jo 1910-luvulla, että monet keräilijät olivat alkaneet keinotella hänen teoksillaan ostaen, myyden ja nostaen samalla hintoja.⁴⁶⁹ Oli ilmeisesti taide- ja hintapoliittisesti tärkeää, että *Dagens Press* -lehti oli määritellyt Schjerfbeckin yksityisnäyttelyn ”harvinaiseksi merkkitapaukseksi” jo ennen sen avautumista Stenmanilla syksyllä 1917. Näyttely oli lehden kirjoittajan mukaan ”sensaatio”⁴⁷⁰, ja sellaisena se on esitetty vuosikymmeniä. Taiteen laatua määriteltiin monesti määrällä. Lehdistö oli suodattanut Stenmanin laatimien tiedotteiden informaatiota kertomalla Schjerfbeck-näyttelyn myyntimenestyksen lisäksi myös ennätysmäisestä kävijämäärästä. Sittemmin on osoittautunut, että galleristi Stenman itse osti näyttelyteoksista suurimman osan.⁴⁷¹

Fanny Churbergin taiteen nosto kertonee Stenmanin vaikutusvallasta, mutta samassa asemassa oli muitakin.⁴⁷² Kirjalliset lähteet tähdentävät moneen otteeseen, että Churbergin taidetta ei oltu ymmärretty tämän elinaikanaan. Taiteilijan sukupuoli korostui, koska naisen ei oltu oletettu maalaavan maisemia niin latautuneesti.⁴⁷³ Churbergin maalauksissa oli intohimoa ja näkemystä, mikä katsottiin harvinaiseksi ylipäättään hänen aikansa taiteilijoille. Kun Stenman avasi Churbergin muistonäyttelyn syksyllä 1919, päivälehdissä muistutettiin Johannes Öhquistin *Suomen taiteen historiaan* kirjaamasta määritelmästä: Churbergilla oli ”enemmän pirua itsessään kuin kenelläkään muulla senaikaisella naismaalariilla”. Muistuttaja oli Onni Okkonen, joka kirjoitti näyttelystä *Uuden Suomen* ohella myös *Iltalehteen*, jossa hän oli määritellyt Churbergin ”hämmästyttäväksi löydöksi”.⁴⁷⁴ Näen Bourdieuhun viitaten, että

⁴⁶⁶ Hjelm 2009.

⁴⁶⁷ Vrt. Krohn 1970. Arell 1991, 90–91. Stenman rahoitti toimintaansa ostamalla ja myymällä vanhaa taidetta mahdollistaen siten galleriansa modernistisen linjan. Hjelm 2009.

⁴⁶⁸ Vrt. Bourdieu 1998 (1992), 234–238. Taiteellinen arvo samaistetaan usein rahalliseen arvoon.

⁴⁶⁹ Helene Schjerfbeckin kirjeet Einar Reuterille 1.10. 1917, 7.10.1917 ja 31.10.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁴⁷⁰ Kirjoittaja on mahdollisesti A. Gabriels. *Dagens Press* 12.9.1917. Nimi puuttuu lähteestä. Stenmanin salongin leikekirja. Gösta Stenmanin arkisto. Arkistokokoelmat. KG.

⁴⁷¹ Hjelm 2009, 76.

⁴⁷² Kivirinta 2013 a, 28–40.

⁴⁷³ Konttinen 2012, 167.

⁴⁷⁴ O. O-nen, ”Taidekatsaus. Fanny Churbergin muistonäyttely. – Pari pienempää näyttelyä”. *US* 19.10.1919. Ks. Öhquist 1912.

Okkosen kirjoitukset ilmentävät tarvetta nostaa taiteilijoita länsimaisen taidehistorian kaanoniin. Samalla hän pyrki nostamaan myös itseään.⁴⁷⁵

Vähättelystä huolimatta Okkosen sijoitti Churbergin *Uudessa Suomessa* samaan ”taiteilijaluokkaan” Jacob Ruysdaelin, John Constablen tai Barbizon-koulun maisemamaalarien, jopa varhaisrenessanssin firenzelaistaiteilija Masaccion kanssa. Kanonista määrittelyään hän oli pohjustanut jo *Iltalehdessä*: ”Siinä tapaamme maalarin, joka kohoo tavattomasti yläpuolelle useimpien naisellisten ammattitoveriensä heikkouksien, voittaa voimassa ja persoonallisessa ilmaisussa aikalaisensa sovinnaisesti ja hempeän lyhyllisesti tuntevat miehetkin, ylenee maalaustaiteen suurien joukkoon erinomaisen vankan orgaanisen rakenteen, vahvan ”maantunnun”, syvän ja kauniin värityksensä kautta.”⁴⁷⁶ Muiden kriitikoiden vaatimustaso ei ollut yhtä korkea. Taiteilijan sukupuolta korostivat monetkin. *Helsingin Sanomien* Edvard Richter totesi, että Churberg ei elämäntyönsä perusteella kuulu vain ”naistaiteilijaimme parhaimmiston”, vaan oman aikansa ”miestaiteilijoiden tuotteliaaksi kilpailijaksi”.⁴⁷⁷ Kaikkein voimakkaimmin Churbergin merkitystä korosti Signe Tandefelt *Hufvudstadsbladetissa*. Hän kirjoitti näyttelystä toisenkin kerran ja laati myöhemmin syksyllä Stenmanin kustantamaan julkaisuun arvioidensa pohjustaman esseen.

Fanny Churberg oli Signe Tandefeltin mukaan keskinkertaisuuksien yläpuolella oleva nero, jota sukupuolensa takia ei ymmärretty elinaikanaan. Churbergin muistonäyttely Stenmanilla oli siis ”suuri tapaus taide-elämässämme”. ”Niin suuri, että kokonainen luku maamme taidehistoriasta saadaan kirjoittaa uusiksi tämän jälkeen”, Tandefelt julisti.⁴⁷⁸ Churbergin maalaukset sopivat myös Stenmanin taidehistoriaa määritteleviin linjauksiin. 1870-luvulla tehtyjen maalausten ”miehekkäiksi” ja ”naiselliseksi” normitetut elementit suodattuivat toisiinsa vastaamaan 1900-luvun alun esteettisiä määrittelyksiä, ja maalauksissa nähtiin myös kansallisia piirteitä.⁴⁷⁹ Kriitikot pönkittivät Stenmanin vaikutusvaltaa. Todisteena siitä voi pitää sitäkin, että Churberg ja Schjerfbeck olivat Ellen Thesleffin ohella lähes ainoat naistaiteilijat, joiden asema taidekentällä säilyi toiseen maailmansotaan asti.⁴⁸⁰

Huomio naistaiteeseen

Fanny Churbergin vuoden 1919 muistonäyttely kohdisti huomion yleensä ”naistaiteilijoihin” ja naisten tekemään taiteeseen.⁴⁸¹ Siihen vaikutti todennäköisesti myös näyttelyluettelo. Useat

⁴⁷⁵ Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen.

⁴⁷⁶ O. O-nen, ”Taide ja kirjallisuus. Taidenäyttelyjä”, *Iltalehti* 14.10.1919.

⁴⁷⁷ E. Richter, ”Stenmanin taidesalongin näyttelyitä”, *HS* 24.10.1919.

⁴⁷⁸ S(igne).T(felt). *Hbl.* 15.10.1919. Tandefeltin kommentti on katsottu vastavedoksi hänen isälleen Jac.

Ahrenbergille, joka oli kirjoittanut 1890-luvulla Churbergin kuoleman jälkeen, että taiteilijan luonteen kova ja raaka luonne ilmeni myös tämän taiteessa. Konttinen 2012, 13. Ks. Kivirinta 2013a, 28–40.

⁴⁷⁹ Konttinen 1994, 171. Konttinen 2012, 187. Kivirinta 2013a.

⁴⁸⁰ Palin 2004a. Palin 2006. Konttinen 2006.

⁴⁸¹ Tandefelt, S. 1919, 24. Hjelm 2009.

arvostelijat näkivät Stenmanin taiteilijat kytköksissä toisiinsa ja kirjoittivat Churbergin ohella Schjerfbeckistä verraten molempia miestaiteilijoihin. Ester Ståhlberg huomasi Signe Tandefeltin lailla, että miehinen ilmaisuvoima läpäisee Churbergin maalausten naisellisen olemuksen.⁴⁸² Koska taiteilijuus katsottiin miehiseksi, Churbergia saattoi pitää ”oikeana” taiteilijana. *Naisten lehteen* kirjoittaneen Hilikka Finnen asenteesta on eritelty tuolloin poikkeuksellista feminismiä.⁴⁸³ Tutta Palin on todennut Finnen ymmärtäneen, että naistaiteilijoille annettiin pienemmät resurssit, koska heiltä odotettiin vähemmän kuin miehiltä. Siksi heidän työn tuloksetkin olivat vaatimattomampia.⁴⁸⁴ Finne on oivaltanut sen, mikä tekee taiteilijasta merkittävän. Taiteilija on mies, mitä ei ollut tapana lausua ääneen. Sen sijaan siitä ei vaiettu, jos taiteilijat olivat ”neitejä”. Merkitysprosessin kannalta on kuitenkin kiinnostavaa, miten ”neidit” ja ”taiteilijattaret” Schjerfbeck ja Churberg lunastivat paikkansa Stenmanin taidekauppiastoiminnan perusteella syntyneessä kaanonissa.

Jo *Naisten ääni* -lehteen kirjoittanut Maikki Friberg oli korostanut, että Churbergia oli kohdeltu huonosti sukupuolen ja omapäisyyden takia. ”Miehenä hän tietenkin olisi tullut uuden taidesuunnan luojaksi ja saanut paljon seuraajia, naisena ollen häntä vai vain katsottiin epäilevin silmin. Hän oli oman aikansa mielestä liian voimakas ja rohkea, erosi siitä, jota siihen aikaan pidettiin ’käypänä rahana’. Hänen värejensä moitittiin liika räikeiksi, hänen aiheitaan pidettiin usein liian omituisina --”, kirjoittaja totesi.⁴⁸⁵ Churberg on esitelty sukupuolensa uhrina, mutta ymmärtämättömyyden syyksi on katsottu toisaalta hänen teostensa liian moderni maalaustapa.⁴⁸⁶ Lyhyeksi jääneestä, äkkiä loppuneesta urasta huolimatta Churbergia ei voi pitää uhrina. Riitta Konttinen on korostanut, että Churberg oli ollut tietoinen kutsumuksestaan ja pyrkimyksestään naisneroksi esikuvana ranskalainen eläinmaalari Rosa Bonheur.⁴⁸⁷ Neron asema liikeni 30 vuotta kuoleman jälkeen, vaikka Okkonen ylistävässä kritiikissään vähätteli Churbergin taiteilijantyötä ”haaveena”.⁴⁸⁸

Naisten lehden artikkelissa ”Nainen kuvaamataiteilijana” Hilikka Finne antoi tunnustuksen Stenmanin linjauksille nostaa naistaiteilijoita. Artikkelin kytkeytyi vielä Churbergin muistonäyttelyyn. Finne totesi, että vaikka Suomen taideyhdistyksen galleria Ateneumissa oli esitellyt Churbergin teoksia 1910-luvulla ennen Stenmanin järjestämää muistonäyttelyä, yleisö ei osannut silloin kiinnittää huomiota niihin.⁴⁸⁹ Hänen mukaansa vasta Stenman oli oivaltanut Churbergin taiteen arvon. Tulkintakohteena on ollut menneisyyden universaalin

⁴⁸² Ståhlberg E. *Aamu* 2/1929. Konttinen 1994, 171. Riitta Konttinen on korostanut, kuinka Churbergin erilaisuus on kiinnostanut naisia hänen jälkeensä; hän rikkoi naiseuteen ja mieheyteen kytkettyjä kaavoja. Vrt. Konttinen 2012.

⁴⁸³ Palin 2004a, 19.

⁴⁸⁴ Ibid. Hilikka Finne. *Naisten lehti* 10/1921.

⁴⁸⁵ j-g (Maikki Friberg). *Naisten ääni* no 33/ 1919, 401.

⁴⁸⁶ Lindberg 1978, 191.

⁴⁸⁷ Konttinen 2012, 9–19.

⁴⁸⁸ O.O-n. (Onni Okkonen). ”Taidekatsaus.”, *US* 19.19.1919. Okkonen 1945, 381.

⁴⁸⁹ Hilikka Finne. *Naisten lehti* 10/1921.

(mies)taiteilijan,⁴⁹⁰ siis ”tosिताiteilijan” hegemoninen diskurssi: elinvoima ja luovuus liittyivät miehiin. Naisten ei katsottu voivan kilpailla siitä, koska taiteilijat ajateltiin mieheksi, joka on saanut kykynsä, elämänvoimansa ja luovuuden lahjansa luonnolta.⁴⁹¹ Miehin ”taiteilijuus” oli ”luonnollista”, biologiseksi ajateltua ja rakenteellista. Taiteilija oli näin samaa kuin (miehin) alkuvoima, ”taiteellinen tuli”, jota ei ”väriaisti eikä virheetön piirustus voi korvata”.⁴⁹² Taiteilijuus katsottiin miehille synnynnäiseksi ominaisuudeksi, jota ei voi kahlita koulutuksella. Niinpä vakiintuneen ajatusmallin mukaan naisista ei voi tehdä opettamallakaan ”oikeita” taiteilijoita. Oltiin vakuuttuneita, että naiset eivät voi omistautua taiteelle ja katsottiin, että naisten työskentely taiteilijana oli arkitoimien oheinen elämän osa.⁴⁹³ Vaikka vain miesten taiteilijan työtä pidettiin täysipäiväisenä, naisissa oli merkityksellisiä poikkeuksia. Stenmanin kiittelyn jälkeen hän huipensi kirjoituksensa: ”On sangen hauska todeta, että suomalaista taidetta luotaessa myös nainen oli siinä työssä osallisena.”⁴⁹⁴ Naiset oli siis hyväksytty rakentamaan Suomen taiteen kaanonin, mutta vain harvat ja valitut.

Sallinen ja Gallen-Kallela

Stenman oli myös muutamien uuden polven miestaiteilijoiden nousun taustalla, mikä ei miellyttänyt kaikkia. Tyko Sallisen maalaukset ”Pyykkärit” , ”Mirri” ja muutamat alastonaiheet olivat herättäneet kohun Suomen taideyhdistyksen kevätnäyttelyssä Ateneumissa huhtikuussa 1912. Stenman oli uutisoinut näyttelystä toimittajana *Dagens Tidning* -lehteen ja kirjoittanut Sallisen maalausten ”voimakkaasta luonteesta ja maalauksellisesta merkittävytydestä”. Luonnehdinta ärsytti monia.⁴⁹⁵ Taiteen alastonaiheista oli keskusteltu kiihkeästi muutenkin.⁴⁹⁶ Samana päivänä *Hufvudstadsbladetissa* ilmestyi nimimerkki Publiuksen arvio Sallisen maalauksista ”irvokkaina”. Myös muiden kriitikoiden oli vaikea nähdä niiden merkitystä.⁴⁹⁷ Sallisen nimi nousi julkisuuteen pian sen jälkeen. Hän osallistui Suomen taiteilijaseuran syysnäyttelyyn, joka avattiin Ateneumissa 10. lokakuuta 1912. Näyttelyn avajaisten yhteydessä pidetyssä taiteilijaseuran syyskokouksessa äänekkäimpiä olivat juopuneet nuoret taiteilijaboheemit, Sallinen etunenässä.

Sukupolvikapina kohdistui taiteilijaseuran hallituksen puheenjohtajaa, Itä-Afrikasta kotiutunutta Akseli Gallen-Kallelaa vastaan. Häntä syytettiin nuorten syrjinnästä. Kyseessä oli kamppailu taidekentän asemista, merkityksistä ja resursseista. Syntyi pitkään

⁴⁹⁰ Palin 2004a. Vrt. Swinth 2001.

⁴⁹¹ Hilka Finne, *Naisten lehti* 10/1921.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ahtela 1917. Ahtela ilmaisi tosin huolensa siitä, että Schjerfbeck joutui maalaamisen ohella tekemään niin paljon kodin töitä. Vrt. Swinth 2001.

⁴⁹⁴ Hilka Finne. *Naisten lehti* 10/1921. Ks. myös Ahtola-Moorhouse 1988. Konttinen 1994. Palin 2004a.

⁴⁹⁵ Valkonen 1973, 96-100. Gösta Stenman. *Dagens Tidning* 28.4.1912. Stenmanin salongin leikekirja. Gösta Stenmanin arkisto. Arkistokokoelmat. KG.

⁴⁹⁶ Esimerkiksi. Havis Amandasta vuonna 1908 käyty kiihkeä keskustelu. Kalha 2008.

⁴⁹⁷ Valkonen 1973, 96. Kallio 1999, 27. Ks. Publicus (Axel Marcus Tollet), ”Värutställning i Ateneum”, *Hufvudstadsbladet* 28.4.1912.

lehtikirjoitteluun johtanut ”ensimmäinen sota” Sallisesta, joka lähti pian Yhdysvaltoihin. Samana keväänä Gallen-Kallela oli tilittänyt yksityiskirjeessä tuntojaan, jotka koskivat sukupolvien ”eripuraisuutta” ja keskinäistä ”vihaa”.⁴⁹⁸ ”Pyykkärien” ja usein alastomien ”Mirri”-maalauksen malli oli Sallisen vaimo, taiteilija Helmi Vartiainen. Ensi kertaa julkisesti esitellyt maalaukset herättivät kohun innostaen pilapiirtäjiäkin. Kriitikoista osa piti Sallisen representaatioita eläimellisinä ja karkeina, mutta maalauksissa on nähty myös aistinautintoja ja rakkauden tunnetta.⁴⁹⁹ Kriitikistä osa niveltäi siveellisyyskeskusteluun, jota oli käyty Ville Vallgrenin ”Havis Amanda”-suihkulähteestä vuonna 1908. Sen alastomuus kytkeytyi paitsi ”ranskalaiseksi” mielletyn naishahmon vieraisiin vaikutteisiin, 1900-luvun alun Helsingissä ongelmaksi koettuun prostituutioon.⁵⁰⁰ Kun ”Mirrin” naiskuvassa nähtiin raakuutta, käsityksiä muokkasi sen maalarin uhmas käytös.⁵⁰¹ Kansallista ekspressionismia määritellessään Wennervirta nosti esimerkiksi juuri sen.⁵⁰²

Kamppailu ortodoksiasta

Vaikka 1910-luvun keskeiset taidekauppiaat eivät välttämättä arvostaneet suuresti Gallen-Kallelan teoksia, tällä oli symbolista ja kulttuurista valtaa taidekentällä Suomen taideyhdistyksen ja Suomen taiteilijaseuran johdossa. Hänellä oli suhteet Eurooppaan, tilaisuuksia matkustaa ja seurata taidevirtauksia; hänen teoksiaan esiteltiin kutsusta Venetsian biennaalissa 1915. Gallen-Kallelan taiteilijakuvaa ja kansallista asemaa oli määritellyt paljon se, että tämä vielä 1900-luvun alussakin keskittyi *Kalevalan* ja Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksien* tarinoiden visualisoimiseen, ja kuvakieli rakentui tyylieltyyn naturalismin perustalle.⁵⁰³ 1910–20 -luvulla Gallen-Kallela kuului asemassa oleviin, 1880-luvulla läpimurtonsa tehneisiin valttataiteilijoihin, joka kamppaili nuorempiensa kanssa uuden asemastaan ja taidekäsityksensä oikeaoppisuudesta. Gallen-Kallelan 1910-luvun vaihteen teoksia on uudelleenarvioitu välittämättä taiteilijan omista modernismin vastaisista lausunnoista. Maalauksen väripaletti oli muuntunut heleämmäksi ja kirkkaammaksi 1900-luvun alussa, väriaineen käsittely vivahteikkaammaksi ja sivellintekniikka ilmeikkäämmäksi. Avantgarden tuulet vaikuttivat selvästi. Gallen-Kallela ei myöntänyt sitä ääneen, ei ainakaan historian lähteisiin. Maalaukset eivät olleet immuuneja impressionismille ja uusimpressionismille. Saman on katsottu koskevan ekspressionismia muistuttaen, että se oli jo hänen 1800-luvun lopun puupiirroksensa ilmaisukeino.⁵⁰⁴ Myöskään Afrikan teosten kolorismi ei ole jäänyt huomiotta, vaikka taiteilija itse suhtautui äänekkään torjuvasti

⁴⁹⁸ Akseli Gallen-Kallelan kirje Aino Malmbergille 20.4.1912. GKM. Ks. Erja Pusa, taidehistorian pro gradu, 1988. HYK.

⁴⁹⁹ Kallio 1999, 27–28. Linder 1999, 43.

⁵⁰⁰ Kalha 2008, 13–25. Kalha esittää, miten veistoksen alastomuuteen liittynyt siveellisyyskeskustelu jakoi paitsi sukupuolet, miehet ja naiset, myös naisasialiikkeen rintamat.

⁵⁰¹ Kallio 1999, 27–28. Linder 1999, 43.

⁵⁰² Levanto 1997, 29–55. Kallio 1991, 71–77.

⁵⁰³ Okkonen 1961. Käsittelee asiaa monessa yhteydessä.

⁵⁰⁴ Valkonen 1973, 40–50.

ekspressionisteina lanseerattujen nuorten, ”marraskuulaisina” sittemmin esiintyneiden taiteilijoiden edustamiin aatoksiin ja teoksiin.⁵⁰⁵ Hänen vuosina 1911 ja 1912 maalaamiensa muotokuvien paksu maalimateriaali ja näyttävät siveltimenvedot vaikuttavat ekspressionismilta.⁵⁰⁶ Maalauksia siivittää kuitenkin kansallinen paatos. Tutta Palinin mukaan kyse on ollut tarkkaan harkitusta ilmaisusta, vaikka fauvisteja väheksynyt Gallen-Kallela ei lausuntojensa mukaan hyväksynyt ekspressionistista ihmiskuvaa.⁵⁰⁷ Se puolestaan innoitti häntä vastaan kapinoinutta Sallista, mikä oli myös erottautumiskeino.⁵⁰⁸ Gallen-Kallela, silloinen Gallén, oli esiintynyt nuoruudessaan boheemina ja provosoinut taidetta ymmärtämättömiä porvareita.⁵⁰⁹ Okkonen kirjoitti aikoinaan, että Sallisen ja Gallen-Kallelan teoksissa ei ollut sinänsä ulkonaisia eroja. Ei ollut kyse taiteesta vaan taiteilijasta. Tosin samassa yhteydessä Okkonen muistutti myös nuorista, valtaan pyrkineistä, osin ”spekulatiivisista aineksista” ja näiden ”brutaaleista purkauksista”.⁵¹⁰ Hän mainitsi erityisesti Heikki Tandefeltin, joka vuoden 1915 pamfletissa *Hyvät ja huonot taiteilijat* oli piikitellyt nimeltä mainitsematta Gallen-Kallelaa.⁵¹¹ Myös Olli Valkonen on huomannut, että luonteeltaan samankaltaiset Gallen-Kallela ja Sallinen eivät tulleet toimeen.⁵¹² Molemmat edustivat ajan taiteilija- ja neroihanteen mukaista maskuliinista aggressiivisuutta, jota tulkittiin heidän taiteestaankin.

Voisi pohtia jopa sitä, oliko nuori Sallinen rienaavaksi katsotussa naiskäsitteessään kaukana aikoinaan nuoresta Gallénista, joka Pariisissa 1880–90 -lukujen vaihteessa asuessaan oli seksualisoinut ja naturalismin ihanteiden mukaisesti esineellistänyt malleinaan olleita naisia.⁵¹³ Myös Sallisen muutamit ”Mirri”-maalaukset voi nähdä samankaltaisina halun kuvauksina. Todennäköisesti Pariisi oli vahvistanut kiinnostusta kaikenlaiseen kolonialistiseen esine-eksotiikkaan, mikä liittyi sittemmin myös ekspressionismin suuntauksiin.⁵¹⁴ Gallen-Kallelan 1910-luvun Afrikka-taidetta ei arvostettu Suomessa.⁵¹⁵ Sama koski Rissasen Ranskassa tekemiä maalauksia. Gallen-Kallelan Itä-Afrikan kauden maalauksia ei ole kiitelty ennen 1980-lukua, kun ne nousivat valokeilaan uusekspressionismin yhteydessä.⁵¹⁶

⁵⁰⁵ Ibid, 48.

⁵⁰⁶ Gallen-Kallelan maalaukset: Kalevalaseuran perustajajäsenen ”Väinö Salmisen muotokuva”. ”Rouva Phyllis Sjöströmin muotokuva”, öljy 1914. Ks. *Tyytymättömät muusat* 1995, 12.

⁵⁰⁷ Palin 2007, 48.

⁵⁰⁸ Kallio 1996, 115.

⁵⁰⁹ Palin 2007, 48.

⁵¹⁰ Okkonen 1961, 758.

⁵¹¹ Tandefelt 1915. Okkonen 1961, 758.

⁵¹² Valkonen 1973.

⁵¹³ Ks. Kortelainen 2006.

⁵¹⁴ Ibid, 136–148. Koivunen 2004 (1999), 14–28. Vrt. Mitchell 1998 (1989), 455–472.

⁵¹⁵ Valkonen 1973. Ks. myös Erja Pusa, taidehistorian pro gradu 1988, HYK.

⁵¹⁶ Olen kirjoittanut Afrikka-maalauksista kahdesti *Helsingin Sanomissa*. Marja-Terttu Kivirinta, ”Gallen-Kallelan häikäisevä Kenia. 1900-luku löytää Afrikan matkan alitajunnan”, *HS* 12.4.1987. Marja-Terttu Kivirinta, ”Gallen-Kallela Suomen kansan asialla”, *HS* 28.5.2006.

Kansallinen kampeaa modernismia

1920-luku merkitsi modernia kaupunkielämää, hidasta urbanisoitumista. Samanaikaisesti rakennettiin sisällissodasta toipuvaa kansallisvaltiota ja vahvistettiin instituutioita. Taide-elämä kiehui kärkevästä kulttuuritaistelusta, johon taloudellinen lama löi leimansa. Se merkitsi osin suomalaisuusaatteilla kyllästettyä nationalismia, mutta toisiakin näkökulmia oli. Taidekeskustelusta erottui me ja muut -diskurssi. Akseli Gallen-Kallela oli yhä monessa mukana. Hänen taiteensa oli uudistunut 1900-luvun alussa ja siitä huolimatta hän oli säilyttänyt ennakkoluulonsa modernismiin sellaisena kuin hän oli nähnyt sen vuoden 1909 syysalongissa Pariisissa. ”Roskaa, päivän muotia, nälkäisten hätähuutoa, raukkojen, joiden täytyy päästä nousemaan”, hän oli kirjoittanut Johannes Öhquistille.⁵¹⁷ Pekka Haloselle hän oli kirjoittanut salonkitaiteilijoista ”Gauguinin matkijoina”.⁵¹⁸ Modernismiskeptiset ennakkoluulot kytivät pitkään ja Gallen-Kallela kommentoi Pariisin muistiinpanojaan vuosia myöhemmin. Helmikuussa 1931 esitelmöi Kööpenhaminassa lähes 70-vuotias itsenäisen Suomen eliittitaiteilija. Esitelmä oli taidepoliittinen tilannekatsaus ja tilitys, josta on tulkittu katkeria ja ylimielisiä sävyjä ”modernisteja” kohtaan. Se sopii myös Ranskassa vallalla olleeseen tendenssiin.⁵¹⁹ Gallen-Kallela muisti, että taidekauppias Ambroise Vollard’n varastossa oli käynyt 1900-luvun alussa lähinnä ”proletaarimaalareita”, joiden mukanaan tuoma ’tavara’ täytti nyt Euroopan taidehallit. 1800-luvun lopun modernismi van Gogheineen oli hänestä vain rappiotaidetta.⁵²⁰ Samoja sävyjä oli ollut haastatteluissa, joissa kunniansa olivat saaneet kuulla lähes kaikki modernin, ”juutalaisperäisen bolsevikitaiteen” edustajat. Viittaukset kotimaisen taiteen vieraisiin vaikutteisiin ja ”suruttomain seurakuntaan” kohdistuivat marraskuulaisiin.⁵²¹ Okkonen on todennut Gallen-Kallela -elämäkerrassa, että Kööpenhaminan esitelmä kosketteli sitä samaa. Se oli taidepuhetta, jossa Gallen-Kallela vielä kerran kävi ”Don Quijoten taisteluaan ajan tuulimyllyjä vastaan”.⁵²² Taiteilija ei ollut antanut periksi, vaikka joitakin vuosia aiemmin hän oli tehnyt julkisen myönnytyksen taistelussa Sallisen kanssa.⁵²³ Mutta aika muuttui taas, ja noin kuukautta ennen kuolemaansa Kööpenhaminassa Gallen-Kallela haukkui kaikki. 1920–30 -lukujen normittava ja rankaiseva valtakäsitys sai ilmauksensa vanhenevan taiteilijan ajatuksissa taiteesta. Ne olivat kaukana siitä ”herooisesta modernista”, josta Olavi Paavolainen oli kirjoittanut pari vuotta aiemmin ilmestyneessä *Nykyaikaa etsimässä* -pamfletissaan.⁵²⁴

⁵¹⁷ Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhquistille 24.1.1909. Kalevalaseura.

⁵¹⁸ Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle 3.3.1909. GKM.

⁵¹⁹ Adamson and Norris 2009, 1–24.

⁵²⁰ L. Wennervirta, A. Gallen-Kallela muistiinpanojensa valossa. *Kalevala-seuran vuosikirja* no 12/1931, 40–62. Valkonen 1973, 64. – Haukkumasanana ”proletaarimaalari”. Ks. myös Jämsänen 2001. Jämsänen 2006.

⁵²¹ ”Prof. Gallen-Kallelan ajatuksia taiteesta ja Suomen taide-elämästä. Kapinallisiako? – ei vaan rakentavia”. *Ajan Sana* 24.10.1930. Anttonen 2006, 72, 110.

⁵²² Okkonen 1961, 898.

⁵²³ Raivio 2005, 53–55. Kotimaassa uutisoitiin näyttävästi Yhdysvalloissa vuonna 1923 vierailleen Gallen-Kallelan lausunto, jonka mukaan ”Sallinen on suorastaan nerokas”.

⁵²⁴ Paavolainen 2002 (1929), 15–58. Vrt. Lintinen 1989, 5.

LUVUT IV–V: JOHDANTO

Seuraavat luvut IV ja V eli tutkimuksen empiricaluvut keskittyvät kahteen 1910–20 -lukujen taidekentän keskiön taiteilijaan, Helene Schjerfbeckiin ja Juho Rissaseen. Tulkintakohteina ovat taidepuheen säätelevät normit, hierarkiat ja representaatiot, jotka sitovat taiteilijan elämän ja tuotannon.

Sukupuolittavia ja luokittelevia normeja ja representaatioita esiintyy molempia taiteilijoita esittelevissä elämä ja taide -kertomuksissa, taiteilijamonografioissa ja muissa kirjoituksissa. Selvitän tutkimuskysymysteni kautta vierauspuhetta ja sitä, mitä taiteilijat teoksineen edustavat suhteessa modernismiin, nationalismiin ja taidehistoriaan. Kaikkiaan tavoittelen näiden kytköksessä tuloksia siitä, miten taiteilijat ja heidän tuotantonsa on esitetty ja mitä representaatiot edustavat.

Tarkastelukohteita ovat taidehistorian elämäkerralliset aineistot, ensisijaisesti Schjerfbeckistä ja Rissasesta julkaistut taiteilijamonografiat. Catherine M. Soussloff muistuttaa, että yksilöiden elämästä kertovat monografiat kytkeytyvät taidehistorian paradigmaan.⁵²⁵ Tutkimuskohteita ovat elämäkerrat merkityksenannon ytimenä ja kirjallisena lajityyppinä on elämä- ja pyhimyselämäkertojen yhteys. Teoksia tulkitaan usein taiteilijan henkilöstä rakentuneen elämä ja taide -tyyppisen kertomuksen kautta.⁵²⁶ Tulkinnan kohde on siksi myös se, miten taiteilijaelämäkerrat ja muut kertomukset taiteilijoista määrittelevät tekijyyttä, sen suhdetta teoksiin. Elämä ja taide -kertomukseen liittyen esitän Schjerfbeck-luvussa Gabriele Guercion taiteilijana olemista koskevan näkemyksen ”Art as Existence”⁵²⁷ ja feministisen kokemuksellisuuden⁵²⁸ kehyksissä myös tulkintaa tietyistä Schjerfbeckin maalauksista, lähinnä niiden materiaalisuuteen viittaavan erittelyn myötä määrittävästä representaatiosta. Tuotan väistämättä omaa representaatiota. Elämäkerrallista aineistoa on siis myös taide, erityisesti maalaus ”Mustapohjainen omakuva” (1915).

⁵²⁵ Soussloff 1997, 24.

⁵²⁶ Ibid, 4–18.

⁵²⁷ Guercio 2006, 22, - Uusmaterialismin teoriasta. Johansson 2010, 196–213. Palin 2013, 37, 48.

⁵²⁸ Saresmo 2010, 74–77.

LUKU IV ELÄMÄ JA TAIDE: HELENE SCHJERFBECK

Erakko ”lasikaapissa”

Tarkastelen Helene Schjerfbeckin asemaa 1910-luvun modernilla taidekentällä ja erityisesti, miten Einar Reuterin alias H. Ahtelan monografia *Helena Schjerfbeck* vahvisti sitä. Se oli ensimmäisiä Suomessa julkaistuja taiteilijamonografioita ja osa sen ajan taidejulkisuutta. Kirjaa täydensivät Ahtelan samanaikaiset muut kirjoitukset, kuten yksityisnäyttelyn luettelokirjoitus ja artikkelit ajan aikakauskirjoissa ja -lehdissä. Kirjoitukset noudattelevat elämä ja taide -tyyppisten kertomusten mallia osana taiteen merkityssysteemiä. Ahtela paneutuu taiteilijan työhön paljolti henkisenä kamppailuna olemassaolosta – eteenpäin menemisenä, vaikuttamisena, kuten Gabriele Guercio määrittelee.⁵²⁹ Taidejulkisuutena kirjoitukset muokkaavat kuvaa yksinään kilvoittelevasta naistaiteilijanerosta. Reuter-Ahtela oli taiteesta kiinnostunut metsänhoitaja ja itsekkin taiteilija, joka toimi kirjoittaessaan taidehistorian paradigman mukaisesti.⁵³⁰ Ahtelan lyhyehkö monografia Schjerfbeckistä ilmestyi kesällä 1917, ennen hänen muita siihen kytkeytyviä kirjoituksiaan sekä muutama kuukausi ennen Stenmanin galleriassa järjestettyä Schjerfbeckin teosten ensimmäistä yksityisnäyttelyä. Jo muutamia vuosia aiemmista sanomalehtien näyttelyarvioista hahmottuu kuva sekä Schjerfbeckin ”uudesta” maalaustaiteesta että sen tekijästä: olihan kyse Hyvinkäälle työskentelyrauhaan vetäytyneestä, taidemaailman jo tuntemasta taiteilijasta.

Samaan aikaan, 1910-lukuun, osuvat modernin taidekaupan ja taidejulkisuuden murrokset ja taiteilijamäärien kasvu. Kentälle oli tungosta, taiteilijan erottautuminen ja statuksen saaminen hankalaa. Schjerfbeckillä oli jo asema ja takana vuosikymmenten tuotanto suomalaiskansallista mytologiaa vailla olevaa modernia maalaustaidetta. Sille oli tilausta nyt erityisesti, kun toimintansa aloitti uudesta maalaustaiteesta innostunut ja asiantunteva keräilijä-taidekauppias Gösta Stenman. Oli muitakin, kuten taidetta niin ikään kerännyt Reuter-Ahtela, joka osaltaan kirjoittajana vaikutti nimen Helene Schjerfbeck merkityksenantoon modernina taiteilijana. ”Hyväksi” määritellyn taiteen markkinoilla julkisuudella oli merkitystä.

Monografia on tämän tutkimuksen avainaineisto, ensimmäinen Helene Schjerfbeckistä julkaistu kirja. Lähtökohtani mukaan se edustaa taidekäsitystä, joka osaltaan on tuottanut myös 1910-luvun taidekauppaa vahvistavaa markkinapuhetta yhtä lailla kuin sanomalehtien ja aikakausjulkaisujen taidekirjoittelu. Nähdäkseni kirja on paljolti sitä, millaisena taiteilija ja hänen elämäntyönsä haluttiin tuolloin esitellä ja nähdä. Taide kytkettiin taiteilijaelämään. Traagisesti kamppailevan, kärsivän taiteilijan hahmo on ensisijainen. Kirja toistaa jo aiemmin ääneen lausuttuja asenteita taiteilijan nerouden suhteesta hänen sukupuoleensa. Samalla se

⁵²⁹ Guercio 2006, 22. Ks. Kivirinta 2013b. Artikkelit tarkastelee Schjerfbeckin elämäkerrallista taiteilijakuvaa.

⁵³⁰ Soussloff 1997, 524.

esittelee Schjerfbeckin taidetta ja taidenäkemystä näkökulmasta, joka vihjaa yksinäiseen elämään. Asenteet toistuvat useissa myöhemmissä Schjerfbeck-kirjoissa ja -kirjoituksissa, myös muiden kuin Ahtelan julkaisemissa teksteissä. Tarkastelen Ahtelan Schjerfbeck-kirjoituksia Catherine M. Soussloffin taiteilijan käsitteelle ja Gabriele Guercion taiteilijamonografialle asettamista tulkintakehyksistä käsin. Kohteena on kirjoitetun elämäkerran taiteilijarepresentaatio, mutta luen tekstiä myös historiallisen henkilön, taiteilija Helene Schjerfbeckin kirjeissään esittämien ajatusten näkökulmasta. Taiteilijan käsitteeseen kytkeytyy myös nerous.⁵³¹ Paljolti Schjerfbeckin kanssa käytyyn kirjeenvaihtoon perustuva Ahtelan monografia on siis lähteeni ja samalla tulkintakohteeni, merkityksen muodostaja. Katson, että kyse on elämästä ja taiteesta kokonaisuudesta tuottavasta moniulotteisesta historian kertomuksesta. Kirjan kertomus Schjerfbeckistä rakentuu representaatioista ja myyteistä, joihin kuuluu myös taiteilijaelämän pyhittäminen.⁵³² Tarkastelen monografiaa elämä ja taide -esityksenä, joka rakentuu luovan poikkeusyksilön varaan rakentuvalle taiteilija- ja taidekäsitteelle.

1900-luvun alussa ajatukset poikkeusyksilöistä kietoutuvat Henri Bergsonin filosofisiin näkemyksiin paljon perustuvaan idealistis-vitalistiseen taideajatteluun, uskoon taiteilijan ja taiteen elämää luovaan voimaan. Sen mukaan taiteilija ei vain luo luonnon mukaan vaan toimii kuin luonto. Elämänvoiman teemoihin kuuluvat muun muassa ruumiin rajojen etsiminen, mutta myös niiden ylittäminen.⁵³³ Bergsonin näkemyksessä hengen elämä ulottuu aivotoimintoja laajemmalle alueelle, vaikka aivot pitävät hengen kosketuksissa ruumiilliseen todellisuuteen.⁵³⁴ Sitä kautta voi pohtia myös Schjerfbeck-kertomuksen toistamaa ruumiillisuus-teemaa; taiteilijakehon rajallisuus on alleviivattua, se korostaa ruumiillista heikkoutta ja sairautta. H. Ahtelan kirjoittama ensimmäinen pieni Schjerfbeck-monografia ei ole varsinainen taiteilijaelämäkerta, vaikka siitä avautuvat horisontit näyttäytyvät jo saman kirjoittajan myöhempiin tulkintoihin rinnastuvana merkityksenannon kenttänä, jonka representaatiot ulottuvat nykyaikaan.

Tulkinta keskittyy Ahtelan monografian lisäksi muiden varhaisten julkaisujen Schjerfbeck-representaatioon. Siis mielikuviin taiteilijan ja hänen teostensa yhteensulautumisesta sekä erityisesti näkemyksiin erakoitumisesta ja taiteilijaneroudesta. Erakoitumispuhetta on ylläpidetty sitkeästi ilman pohdintaa taiteellisen työn luonteesta, siihen omistautumisesta ja keskittymisestä, joka käytännön syistä on usein muista eristäytymistä. Nykytutkimus, esimerkiksi Riitta Konttinen, on kyseenalaistanut sitä moneen otteeseen.⁵³⁵ Oma lähtökohtani on, että erakoitumispuhe sisältyy 1900-luvun alun taiteilijamyytteihin, joista toistuessaan on rakentunut kokonainen ja moninainen merkityssysteemi. Helene Schjerfbeck oli silloin jättänyt pääkaupungin taide-elämän ja muuttanut työskentelemään Hyvinkäälle. Kun

⁵³¹ Soussloff 1997, 19. Aurasmaa 2003, 309–328. – Käsitehistorian ulottuminen antiikista renessanssiin.

⁵³² Soussloff 1997, 10. White 1978, 126.

⁵³³ Bergson 1994 (1899), 37–67. Lindgren 1996, 20–21. Ojanperä 2001, 96–97. Ojanperä 2010.

⁵³⁴ Bergson 1994 (1899), 54.

⁵³⁵ Konttinen 2004a. Ks. myös Wivel 1997, 25–32.

Schjerfbeckin representaatio alkoi esiintyä 1910-luvun lehtijulkisuudessa, sanomalehtien arvostelijoilla ja taidekirjoittajilla oli tapana esittää taiteilija yksinäisenä, kotiinsa eristäytyneenä sairaana erakkona. Representaatio vääristää historiallista totuutta ja muokkaa myytiksi erityisesti ”naisluontoa”.⁵³⁶ Taiteilijan työtä, siis ”miehen työtä”, määrittelee epäsosiaalisuuden ja yksinäisyyden normi. Myös naiset eristetään kodin yksityisyyteen mutta toisesta näkökulmasta normittaan⁵³⁷, joskin toisaalta on arvosteltu sitä, että modernipuheessa naisten kotityö ei ole ollut arvostettua vaan poissaolevaa ja ulkopuolista, jopa pakopaikka. Yksi lähiluvun kohteista on ollut sukupuolijärjestelmän kautta määrittyvä jako yksityiseen ja julkiseen.⁵³⁸ Taiteilijuutta on tarkasteltu nais erityisyyden kautta paljonkin, siksi tutkimukseni näkökulmia ovat ensisijaisesti subjektipositiot ja luokka.

Helene Schjerfbeck oli asunut Hyvinkäällä kymmenvuotisjakson, kun hän heinäkuussa 1912 täytti 50 vuotta. Taidekirjoittelu on määritellyt ajanjakson erakoitumisen kautena, ilman, että eristäytymistä olisi tarkasteltu taiteelliseen työhön kuuluvan keskittymisen kannalta. Jo Schjerfbeckin 1880-luvun nuoruudenteokset ilmentävät pyrkimystä moderniin pelkistämiseen ja abstrahointiin. Sittenkin juuri keskittyminen syntetisoi, japanilaisiin puupiirroksiin ja kuvapinnan osittaiseen abstrahoitumiseen tuotti runsaasti tekniikaltaan ja tyyllillisesti uudistuneita maalauksia. Tuotannon ytimessä olivat aiempaan tapaan ”elämänmyönteisinä” pidetyt arkiaiheet, mallista vahvasti etäännytetty ihmishahmot, naiset, lapset, hedelmät ja kukat. Ne edustavat toki 1800-luvulla naisille normitettuja aiheita, jotka pysyvät paljolti samoina, vaikka Schjerfbeckin tuotantoon ilmaantuu muita piirteitä. 1910-luku oli erityisen tuottelias työskentelyvaihe, ja teosten sisällöissä oli lisää ulottuvuuksia ja tasoja. Vaikka teosten aiheet ovat kenties paljolti nais erityisiä, niiden toteuttamistavoissa on monia tasoja, erilaisia näkökulmia ja rohkeita poikkeamia. Voisi puhua liukumisesta pois modernin taiteen sovinnaisesta konventiosta.

Taidejulkisuus nimesi erakoitumisen varsin pian, kun Schjerfbeck oli jättänyt Helsingin ja sen taide-elämän 1900-luvun alussa. On siis tarkennettava erakoitumisen historiografiaa. Ensinnäkään erakoitumista ei ole kyseenalaistettu vierauden merkityksenäntona, ulossulkevana diskursiivisena rakennelmana. Toisaalta ei ole tulkittu modernien subjektiteorioiden kautta kirjoituksia, joissa on ihannoitu sivullisuutta, syrjässä oloa ja myös melankolian pohjavireitä.⁵³⁹ Kun keskityn Schjerfbeckin asemoitumiseen 1910-luvun taidekentälle, tarkastelen erakoitumispuhetta lähinnä sukupuolijärjestelmän näkökulmasta; se on pääasiassa taidekritiikin ja taidekaupan diskurssi. Yhtenä ulossulkemisen periaatteena on tuon ajan taiteessa marginaalisena pidetyn sukupuolen edustaja, nainen taiteilijana ja tämän representaatio. Taidepuhe hahmottelee näin sukupuolieron kautta määritellyn taiteilijan,

⁵³⁶ Vrt. Barthes 1994 (1957), 173, 183–184.

⁵³⁷ Pollock 1988, 55. Wolff 1985, 34. Felski 1995, 10. Saarikangas 1993. Ollila 2001, 76. Giles 2004, 15.

⁵³⁸ Felski 1995, 15, 17–18. Saarikangas 1993. Wolff 2003. Giles 2004, 9.

⁵³⁹ Ibid.

naiserityisen. Hän on ”taiteilijatar” ja ”neiti”, jota vähitellen alettiin arvostaa modernina taiteilijanerona. Helene Schjerfbeck vastusti sellaista marginalisoimista.

Schjerfbeck mainitsee usein kirjeissä, että taiteilijaa ei voi hänen mielestään määritellä sukupuolen mukaan, vaan taiteilija on neutraalisti ammatiltaan taiteilija. Hän kirjoitti Einar Reuterille keväällä 1917: ”On olemassa uskomus, että vaikka on nainen, on pystynyt tekemään jotakin.”. Samalla hän muisteli syitä olla osallistumatta Ateneumissa vuonna 1906 järjestettyyn kotimaisten naistaiteilijoiden näyttelyyn. ”Kavahdin ideaa. Olen mieluummin merkityksetön ihminen kuin nainen naisten joukossa.” Sama syy oli vaikuttanut kieltäytymiseen yhteisnäyttelystä Ellen Thesleffin kanssa syksyllä 1917.⁵⁴⁰ Jälkimmäisessä tapauksessa ratkaisuun lieene vaikuttanut aavistus heidän teostensa välisestä julkisesta vertailusta. Pidättäytymisen syinä ovat saattaneet olla myös lehtikirjoitukset, joissa toistuvan lausuman mukaan Schjerfbeckiä arvostettiin merkittävänä taiteilijana, kuitenkin vähätellen sukupuolta, siis naiseutta marginalisoiden. Jo vuonna 1907 Schjerfbeck oli kirjoittanut Maria Wiikille: ”Ja myönnän, että jos minulla olisi yksi hyvä työ, niin minusta olisi parasta ja luontevinta osallistua näyttelyyn, jossa on mukana sekä miehiä että naisia, ---.”⁵⁴¹ Schjerfbeck ei siis korostanut sukupuoltaan taiteilijana. Hän ei halunnut, että hänen teoksiaan katsotaan vain naisnäkökulmasta, koska se ei olisi tehnyt oikeutta niille. Huolimatta arvostuksesta ja hänelle avautuneista monista mahdollisuuksista hänkin oli saanut kokea sen, että taiteilijaa ei 1900-luvun alussakaan arvostettu ammatillisesti, jos tämä oli nainen. Naiset ylipäänsä olivat saaneet olla historiallisten, sosiaalisten ja kulttuurien prosessien syrjässä, biologisiin prosessien kautta kotiin ja lasten synnyttämiseen kytkettyinä olentoina.⁵⁴² Poikkeuksiakin toki oli, kuten itsenäisesti ammatissaan työskennelleet naisarkkitehdit⁵⁴³, mutta naisten kunnianhimo miehisiksi määritellyillä aloilla yhdistettiin monesti lähes suoraan hermosairauksiin.⁵⁴⁴ Schjerfbeckin näkemys oli nähdäkseen yhteiskunnallisesti radikaali, määrätietoinen ja selkeä. Se oli miehistä paradigmaa vastaan, siihen sisältyi ääneen lausumaton vaatimus taidekentän täydellisestä tasa-arvosta. Hän oli ollut nuori suomalaisen naisasialiikkeen nousun aikaan 1880–90 -luvuilla, ja vaikka hän ei osallistunut itse sen toimintaan, hänen läheinen ystävänsä, opiskelu- ja kirjeenvaihtotoverinsa taidemaalari ja kirjailija Helena Westermarck oli sittemmin keskeisiä naisasianaisia Suomessa.

Moderni taiteilijamyytti

Erakoituminen kytkeytyy taidekaupan markkinapuheeseen taiteilijan ollessa myös mies, mutta siinä tapauksessa sukupuolta ei ole tapana korostaa. Sillä taiteilijasta ja taiteesta puhutaan epämääräisinä myyteinä; taidejulkisuudessa tarvitaan teosten myyntiä edistäviä

⁵⁴⁰ Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille 23.4.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Vrt. Holgér 2011, 211.

⁵⁴¹ Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille 26.4.1907. ÅAB. Holgér 2011, 211.

⁵⁴² Felski 1995, 18–19.

⁵⁴³ Suominen-Kokkonen 1992, koko tutkimus, erityisesti johtopäätökset 96-119. Suominen-Kokkonen 2004, 101-102. Suominen-Kokkonen 2006, 126.

⁵⁴⁴ Tuohela 2008, 17.

modernistisen valtavirran sankarinimiä, neroiksi nimettyjä taiteilijoita.⁵⁴⁵ Tunnetuimpia nimiä ja monissa kriittisissä yhteyksissäkin mainittu on Vincent van Gogh, johon erakoitumisen myytti kytkeytyy samoin kuin modernin taidekäsitykseenkin. Kyseessä on eräänlainen taiteen tunnemaista täynnä historiallisia vääristymiä⁵⁴⁶. Myyttillä on yhteytensä Nietzscheen yliihmisajatteluun, Bergsonin vitalismiin sekä moderneihin luonnon- ja ihmistieteisiin, kuten psykoanalyyysiin ja psykologiaan. Myytti kertoo itsestäänselvyydeksi muuttunutta tarinaa romantiikan ja modernin (arkkityyppisestä) taiteilijasta, joka hylkäsi muun ”elämän”, luopui siitä taiteen takia, erakoitui ja sairastui päätyen itsemurhaan.⁵⁴⁷ Modernia taiteilijamyyttiä vahvistaa mielen sairaus tai ruumiinvamma, kuten Henri de Toulouse-Lautrecin kyttyräselkä.⁵⁴⁸ Naisiin kytketään erityisen usein kehon vaivat.⁵⁴⁹ Hyvä esimerkki on Helene Schjerfbeck, jonka taiteilijakuvaan liimautuneita piirteitä ovat sairaus ja kärsimys. Schjerfbeckistä puhuttaessa mainitaan lähes aina elämän varhaisvaiheet seurauksineen, on lapsuudesta asti sairastettu lonkkavika, alituinen heikkous ja elinikäiset kivut. Säryt ja kivuliaisuus eivät toki ole vain myytti, Schjerfbeckille ne olivat ruumiillista todellisuutta. Mutta koska lapsuudella on taiteilijaelämäkerroissa usein merkityksensä myyttinä⁵⁵⁰, on syytä pitää mielessä, että Schjerfbeck-tarinassa siitä on saatu aihe muovata representaatiosta outo vammaisen naisen ja toiseuttaa taiteilijaa vielä sukupuolen ohella.

On rakentunut moderni paradoksi. 1900-luvun varhaisesta taidekirjoittelusta lähtien Schjerfbeck on esitetty erakoituneena ja kärsivänä taiteilijanerona. Häneen on katsottu taiteilijana mutta myös biologiseen ruumiiseensa sidottuna naisena, eräänlaisena luonnonoikkuna. Kivuliaaksi määrittely tapahtuu 1800–1900 -lukujen kulttuurisen konstruktion, vitalismin sekä lääke- ja muiden tieteiden diskurssien kautta. Seksuaalisuuden diskurssia teoretisoineen Michel Foucault’n käsityksiä kriittisesti tulkitseva Kirsi Tuohela korostaa, että sairauspuhe on ollut sosiaalisesti hyväksytympää intiimiä keskustelua naisen ruumiillisuudesta kuin puhe seksuaalisuudesta ja halusta.⁵⁵¹ Myös Anne Wagner on viitannut Foucault’hon ja kirjoittanut 1800–1900 -lukujen vaihteesta modernin kapitalistisen biovallan aikakautena, jonka hyötyajattelu kytki ihmiset yhteiskunnan rakennusprosessiin. Näin on ollut myös taiteessa. Naisen ruumiillisuus ja säännelty seksuaalisuus sidottiin normitettuun hedelmällisyyteen, synnyttämiseen ja kasvavan kapitalismin yhteiskunnalliseen ydinperhemalliin. Keskeistä oli vahvistaa kansallisvaltiota ja tuottaa uusia kansalaisia.⁵⁵² Foucault’n mukaan yksilöt on määritelty yhteiskunnan käyttövoimaksi, jonka on toimittava

⁵⁴⁵ Lepistö 1990.

⁵⁴⁶ Barthes 1994 (1957), 190. Barthes’n mukaan myytin muuttuminen luonnoksi ei paljasta sen taustalla olevia motiiveja.

⁵⁴⁷ Pollock 1988. Lepistö 1991, 55–59. Romantiikan myyttisistä tyypeistä. Taiteen ja elämän välistä dikotomiaa on käsitellyt romaaneissaan mm. Thomas Mann, esimerkiksi *Taikavuori*.

⁵⁴⁸ Ks. Pollock 1999, 65–93. Pollockin feministinen analyysi Toulouse-Lautrecin vammaisidentiteetin suhteesta tämän naisaiheiseen taiteeseen, äiti- ja huorahahmoihin.

⁵⁴⁹ Tuohela 2001, 194–215. Tuohela 2008, 57–151.

⁵⁵⁰ Ibid. Vasari 1994 (1568). Berger 1985 (1965). Lepistö 1991. Kuusamo 1994, 10–11.

⁵⁵¹ Tuohela 2001, 194–215. Foucault 2010/1998 (1976) 40–42.

⁵⁵² Foucault 2010 / 1998 (1978), 40–42. Wagner 2005,4.

kurinalaisesti kuin kone. Siihen kietoutuu myös normittava valta.⁵⁵³ Wagner muistuttaa, että ihmiset on ollut tapana määritellä rooleilla, vaikka kohdehenkilö ei itse ajattelisikaan niin. Naisen rooleja ovat olleet vaimo, äiti, madonnaneitsyt, huora, palvelija, opettaja, parantaja ja niin edelleen.⁵⁵⁴ Roolista poikkeaminen on ollut poikkeamista myös normista. Sitä oli myös taiteilijuus, se ei ole kuulunut biovallan näkökulmasta norminmukaisiin naisrooleihin. Wagner kuitenkin tähdentää, että eri ihmiset eivät välttämättä asetu rooleihin, joihin heidät sijoitetaan. Taiteilijanakin kukin kulkee omaa tietään määritellen roolinsa, taiteilijakuvansa ja tuotantonsa, aihevalintansa ja suhteensa modernismiin. Taiteen modernismikin on Foucault'n teoretisoimasta hyötynäkökulmasta määrittyvä koulukunta, jonka normeja kukin soveltaa ja rikkoo tavallaan.⁵⁵⁵ Ajattelen Schjerfbeckin sääntöjä rohkeasti soveltaneeksi ja rikkoneeksi taiteilijaksi, joka ei alistunut naistaiteilijan representaatioon. Hän osoitti sen jo nuorena taiteilijana aloittamalla uransa historiamaalarina poiketen ensin naisille määritellystä kukka- ja lapsimaalarin normista. Hän maalasi sotilaan.⁵⁵⁶ Tutkimuksesta hahmotuva Helene Schjerfbeck on muuta kuin erakko, hän oli normeihin sopeutumaton taiteilijasubjekti, toimija. Mutta minäkin rakennan nyt representaatiotani Schjerfbeckistä, ja kirjoittamalla kertomustani pyrin esittämään perusteluja sille.

Schjerfbeckin vahva käsitys roolistaan taiteilijana ilmenee kirjeenvaihdosta, esimerkiksi Einar Reuterin tai taiteilijaystävä Maria Wiikin kanssa. Tosin Schjerfbeck kommentoi näkemyksiään kummallekin eri tavoin. Silti käy selväksi, että taiteilijuus on ensisijaista. Se on identiteetti, ammatti ja päätyö. Siksi kirjoittaja valittaa välillä häiriöistä ja ”Marta-huolista”, kun enin osa ajasta tuntuu kuluvan äitiä hoitaessa ja muissa kodin töissä.⁵⁵⁷ Hän ei tässäkään suhteessa hyväksy nais erityisyyttä. Äiti on kotona läsnä miltei aina ja vanhemmiten paljon sairaana. Mutta Helene ja Olga Schjerfbeckin suhdetta voi halutessaan tulkita myös muutamista valokuvista, kuten kuva äidistä ja tyttärestä Hyvinkään kodin pihassa, jossa Einar Reuter on valokuvasi heitä ainakin kesällä 1917. Vaatimattomasta pukeutumisestaan huolimatta äiti valkeine hilkkoineen ja esiliinoineenkin näyttää vanhemmalta säätyläisrouvalta. Mutta aikuisen tyttären roolissakaan Helene Schjerfbeck ei muistuta hänestä taidejulkisuudessa rakennettua sairaan naisen representaatiota. Samankaltaisina kahden naisen kotikuvina voi katsoa Schjerfbeckin monia lukevat naiset -aiheisia maalauksia, joissa äiti oli ollut usein mallina. Kotiympäristö tarjosi interiöörin teoksille, joissa näkyy usein tuoleja, pöytä tai taulu. Mutta ”Lukevat tytöt” -maalauksen (1907)⁵⁵⁸ pelkistetty miljöö esittää myös taiteilijan oman tilan. Se on sisänäkymä pienestä kodista, työhuone, jossa mallit ovat istuneet. Vaikka lonkkakipu ja muut vaivat häiritsivät Schjerfbeckin työtä, alituinen sairastaminen ei

⁵⁵³ Foucault 2010/1998 (1978), 40–42.

⁵⁵⁴ Wagner 1996, 7. Ks. Felski 1995, 16.

⁵⁵⁵ Ibid.

⁵⁵⁶ Kortelainen 1996, 87–102. Anna Kortelaisen mukaan nuoren Schjerfbeckin kunnianhimo näkyy teossuunnitelmien hierarkkisessa vaativuudessa.

⁵⁵⁷ Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille 10.11.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁵⁵⁸ Heikki Tandefelt, ”Suomen taiteilijoiden syysnäyttely”, *Dagens Tidning* 1912. Päiväys puuttuu. ”--millainen intiimin ja kypsän taiteen helmi”. Stenmanin salongin leikekirja. Arkisto Gösta Stenman. Arkistokokoelmat. KG.

saanut häntä nimeämään itseään potilaaksi edes kirjeissä. Naisen määrittelyyn hermoston kautta hän suhtautui erittäin kriittisesti. Naiset yritettiin hänen mukaansa pakottaa samaan muottiin.⁵⁵⁹ Hänen teostensa ansioita ylistettiin, ja silti moni katsoi niitä nais erityisestä näkökulmasta ja koki aiheelliseksi ”taiteilijarta” vähätellen.

Myös kansallisuus, suomalaisuuden diskurssi risteytyi Schjerfbeck-kirjoittelussa. Yhteydestä riippuen hän oli joko suomalainen tai suomenruotsalainen. Seuraava esimerkki on vahvan ruotsalaiskriitikon August Bruniuksen kritiikistä, josta minulla ei ole alkuperäislähdettä vaan sitaatti on Schjerfbeckin kommentista kirjeessä Maria Wiikille. Se koskettaa Tukholman Liljevalchs in taidehallissa vuonna 1916 esillä ollutta Suomen taiteen *Finsk konst* -näyttelyä ja Schjerfbeckin teoksia siellä. Samat teokset olivat olleet mukana jo pari vuotta aiemmin Malmössä Itämeren maiden biennaalin Suomen osastossa. Koska Malmö näyttelyteokset olivat jääneet ensimmäisen maailmansodan takia varastoon Ruotsiin, lähes samat Schjerfbeckin teokset esiteltiin pari vuotta myöhemmin Liljevalchsissa. Schjerfbeck kommentoi kirjeessä Bruniuksen *Svenska Dagbladetin* kritiikkiä teoksistaan:

”Sain tänään August Bruniuksen kritiikin, jota ei kyllä julkaista täällä, on etuoikeutettuja, joihin ei saa kajota. Minusta hän sanoo näin, ja minun mielestäni on kunnia tulla ylipäättään mainituksi:

’Lopuksi sananen taiteilijattaresta, joka on kaikkien koulukuntien ja suuntausten ulkopuolella, merkillisestä Helene S-kistä. Näkee toki, että *hänkin on suomalainen*, sillä hänessä on tuo taipumus *’eleganttiin’* (korostus hänen, mitä hän muka tietää suomalaisista tehdastyöläisistä, enhän minä maalaisia maalaa) muotoon, joka on niin luonteenomainen niin monille hänen tuotteliammista maanmiehistään. Pohjimmiltaan hän kuitenkin on itsenäinen hahmo, jolla on taipumus puolittain sairaalloiseen. Kyse on todella feminiinisestä taiteilijattaresta, joka ei yritä kätkeä sukupuoltaan ja on siinä mielessä ainutlaatuinen koko Pohjolassa. Hienoimpia ovat ne taulut ja piirustukset, joissa on pitäyditty melko neutraalissa, haalistuneessa väriskaalassa, harmaassa, mustassa ja keltaisessa. Näin syntyy herkkä ja todella hienostunut kuva, jossa kukin pieni, idyllinen motiivi korostuu oudon kaihoisasti.’ --”⁵⁶⁰

Lainauksen mukaan Brunius korostaa sukupuolta ja kansallisuutta. Kun taiteilija on nainen, siitä seuraa monia muita naiselle luonnollisina pidettyjä ominaisuuksia, ”feminiinisyyttä”, herkkyyttä, hienostuneisuutta, kaihoa. Sama koskee kansallisuutta, sillä kirjoituksen mukaan suomalaiselle maalaustaiteelle on ylipäättään ominaista ”elegantti muoto”. Helene Schjerfbeck on Bruniukselle jollain tapaa ”merkillinen” henkilö, jolla on ”taipumus puolittain

⁵⁵⁹ Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille 3.1.1916. Kirje no 78. ÅAB. ”--- Oletko huomannut, että kaikilla naisilla oli siihen aikaan samanlainen, vähän velto suu, he eivät varmaan olleet hermostollisesti uupuneita, mutta kaikkia yritettiin enemmän pakottaa samaan muottiin.” Holmér 2011, 203. Suomennos Laura Jänisniemi.

⁵⁶⁰ Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille Kirje no 90, 15.11.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Ks. Holmér 2011, 214–215. Suom. Laura Jänisniemi. Muita Bruniuksen mainitsemia taiteilijoita olivat Schjerfbeckin mukaan mm. Pekka Halonen, Werner Åström ja Bror Bertel Alanco.

sairaalloiseen”. ”Taiteilijattarena” hän edustaa feminiinistä ja itsenäistä hahmoa, ja taas taidetta tarkastellaan henkilön kautta. Teosten perusteella muodostuneen näkemyksen mukaan Schjerfbeck ei yritä kätkeä sukupuoltaan, siis naiseutta, mikä on ”koko Pohjolassa ainutlaatuista”. Looginen johtopäätös kuitenkin on, että Schjerfbeckin maalausten ”neutraali ja haalistunut” väriasteikko synnyttää ”herkän ja hienostuneen kuvan” korostaen ”oudon kaihoisasti” pieniä ja idyllisiä aiheita. Taiteilijan sukupuoli, hänen teostensa aiheet, maalaustapa ja väriasteikko sekä koko suomalaiskansallinen taide ovat yhtä ja samaa merkityksenannon systeemiä.

Schjerfbeck kommentoi Bruniuksen kritiikkiä myös Einar Reuterille ihmetellen, miksi taiteilija ei saa maalata ”väkivaltaisesti”. ”Varför får man ej vara våldsam – jag skulle gerna vara. Sic! Våldsam”, hän kirjoitti.⁵⁶¹ Kommentista ilmenee, että Schjerfbeckin oma käsitys maalaamisesta, ”väkivaltaisen”, raa’an maalaamisen ihanne, eroaa monien kriitikoiden hänen teoksiaan koskevista normatiivisista näkemyksistä – ”naisellisuudesta” ja ”hienostuneesta eleganssista”.

Muutamat kriitikot Suomesta olivat käyneet Itämeren alueen näyttelyssä Malmössä vuonna 1914. Heistä Axel Gabriels (=taiteilija ja taiteen monitoimimies Axel Haartman) arvioi näyttelyä pitkästi *Dagens Press* -lehdessä elokuussa 1914 ja keskittyi kirjoituksessaan Suomen osastoon ja sen taiteilijoihin. 29 taiteilijan joukossa olivat hänen mainintansa mukaan lähinnä Eero Järnefelt, Albert Edelfelt, Gallen-Kallela, Pekka Halonen, Magnus Enckell, Verner Thomé, Yrjö Ollila, Mikko Oinonen, Viktor Westerholm, Hugo Simberg ja nuoremman polven miestaiteilijoista lähinnä Tyko Sallinen, Jalmari Ruokokoski ja Valle Rosenberg. Nais erityisyytenä Gabriels mainitsee Helene Schjerfbeckin todeten, että ”ei ole oikein, että vain hän on ainoa naistaiteilijoidemme edustaja”. Tosin Schjerfbeckin akvarellien ”harkitut sävyt, varma muodonanto ja tunteellinen taiteellisuus asettavat hänet kuitenkin naistaiteilijoidemme kärkeen ja taiteemme arvopaikalle”.⁵⁶² Gabrielsia voinee pitää sukupuoliherkkänä. Naisten teosten heikko näkyvyys havahdutti. Schjerfbeck ei kuulunut hänestä vain oman sukupuolensa taiteilijoiden vaan koko Suomen taiteen eturiviin. Naisesta oli siis sittenkin taiteilijaksi, ”mieheksi”.

Vaatimaton nainen

Helene Schjerfbeckiin naistaiteilijana julkisesti kytketty eristäytymispuhe jatkui syyskuussa 1917. Gösta Stenman, Einar Reuter ja taiteilijan veli Magnus Schjerfbeck pystyttivät Schjerfbeckin teosten ensimmäisen yksityisnäyttelyn Stenmanin taidesalonkiin Helsingissä. Samaan aikaan Ateneum esitteli Schjerfbeckin teoksia Suomen taideyhdistyksen kokoelmasta

⁵⁶¹ Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille 2.12.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Kommentti kriitikon toivomukseen maalata rajusti, ”väkivaltaisesti”, joka koski Schjerfbeckin mukaan muita taiteilijoita paitsi Halosta ja Tyko Sallista.

⁵⁶² Axel Gabriels, ”Baltiska utställningen. Bref till Dagens Press”. *DP* 2.8.1914.

intendentti Gustaf Strengellin laatimassa näyttelyssä. Aloitteen oli tehnyt Stenman.⁵⁶³ Stenmanin taidesalongin näyttely oli uusimpiin maalauksiin painottuva kooste siihenastisesta tuotannosta, ja sekin kattoi teokset takautuvasti 1880-luvulta lähtien. Taidesalongin näyttelyn ripustivat sitä puuhanneet miehet, eikä Schjerfbeck matkustanut Hyvinkäältä Helsinkiin katsomaan sitä. Hän ilmaisee kuitenkin tyytyväisyytensä Reuterille kirjoittamassaan kirjeessä, koska Stenman oli halunnut esitellä ja markkinoida hänen taidettaan. Kirjeestä käy selväksi, miten tarkasti Schjerfbeck seurasi teostensa hinnanmuodostusta ja myyntiä.⁵⁶⁴ Reuter jopa kommentoi kirjettä monografiassa. Hän kertoo olleensa toteuttamassa näyttelyä Schjerfbeckin toiveesta. Taiteilija oli pelännyt, että hänen mielestään konservatiivinen veli Magnus Schjerfbeck olisi määrännyt diktatorisesti kaikesta.⁵⁶⁵ Schjerfbeck oli perustellut Reuterin osallistumisen tärkeyttä myös sillä, että tämä oli hänestä harvoja modernin taiteen tuntijoita Suomessa.⁵⁶⁶ Mutta kirjeessä Reuterille Schjerfbeck esiintyy korostetun vaatimattomana, sen mukaan hän ei odottanut näyttelyltä suuria.⁵⁶⁷

Kirja *Helena Schjerfbeck* oli ilmestynyt muutama kuukausi ennen näyttelyä kesällä 1917. Vaikka Schjerfbeck ei pystynyt lukemaan suomeksi kirjoitettua kirjaa, hän ilmaisi kiittollisuutensa Reuterille heti ja monesti myöhemminkin. ”--men har Ni verkligen slösat en bok på mig”, hän kirjoitti kirjan ilmestyttyä. Hän toteaa: ”Hvad skall jag säga jag är så liten och enkel, så ovärdig, så svag.”⁵⁶⁸ Taiteilija esiintyy vaatimattomana ja luonnehtii itseään lähes ”pieneksi, heikoksi (naiseksi)”. Ajattelen sen olevan ironiaa. Näin esiintymällä muuten nais erityisyyden korostamista karttanut Schjerfbeck tavallaan antoi hänen asioitaan hoitaneille miehille käytännön valtaa ja säilytti silti määrittelyvallan itsellään.

Kirjeistä päätellen Schjerfbeck seurasi näyttelynsä rakentumista tarkkana ja hyväksyi samalla esille asetettujen teosten valinnat.⁵⁶⁹ Näyttely sai suuren suosion avauduttuaan syyskuussa 1917. Osa yleisöstä ei tosin ymmärtänyt esillä olleita uusimpia maalauksia⁵⁷⁰, mutta lehdistö kiitteli. Pääosa arvosteluista oli myönteisiä. Teoksiin kriittisesti suhtautuneen Signe Tandefeltin tavoin jotkut kirjoittajat esittelivät jälleen Schjerfbeckin urasta mielikuvaa, joka on muuttunut vuosikymmenten mittaan myyiksi. Näyttelyn arvostelijoista *Uusi Päivä* -

⁵⁶³ Konttinen 2004a, 289. Alun perin Gustav Strengell oli ehdottanut Schjerfbeckille näyttelyä Ateneumiin. Schjerfbeck kuitenkin kieltäytyi, koska kyseeseen olisivat tulleet vain vanhat teokset. Ateneumin näyttely Suomen taideyhdistyksen galleriassa kuitenkin toteutui samaan aikaan kuin Stenmanin näyttely.

⁵⁶⁴ HS:n kirje E. Reuterille 9.5.1917 ja 18.5.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Konttinen 2004a, 289–291. Hjälm 2009.

⁵⁶⁵ Ahtela 1917a. Ks. HS:n kirjeet E.R:lle 14.5.1917 ja 18.5.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁵⁶⁶ HS:n kirje E.R:lle 18.5.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁵⁶⁷ HS:n kirje E.R:lle 27.5.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck- ÅAB.

⁵⁶⁸ HS:n kirje ER:lle 21.7. 1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. ”Oletteko todellakin tuhlannut kirjan minuun. Mitä minä voin sanoa, minä kun olen niin pieni, yksinkertainen ja heikko”.

⁵⁶⁹ Esim. HS:n kirje ER:lle 12.9.1917 ja 13.9.1917 ja 1.10.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁵⁷⁰ HS:n kirje ER:lle 12.9.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. - Schjerfbeck oli myös tietoinen näyttelyn taloudellisesta merkityksestä. Se nosti hänen teostensa myyntiarvoa. Hän neuvoikin Reuteria myymään nyt kaikki hänen teoksensa ja pitämään itsellään vain yhden taulun.

lehden Jalmari Lahdensuo kertoi miettineensä: ”Helena Schjerfbeck, vieläkö hänkin on elossa.” Lahdensuo ihmetteli ylipäätään, miten Schjerfbeckin kaltainen kyky on saanut työskennellä ”yksinäisyydessä”, kenenkään ymmärtämättä ja tukematta.⁵⁷¹ Lahdensuon tavoin osa kriitikoista ei näköjään muistanut, että Schjerfbeckin teosten uudelleenarvostus oli alkanut vuosia aiemmin. He kertasivat kirjoituksissaan yksinäisen ja unohdetun taiteilijan myyttiä. Samaa toisti myös kriitikkona tuolloin toiminut L. Onerva⁵⁷².

Einar Reuter kirjoitti H. Ahtela -nimimerkillä myös Stenmanin toimesta julkaistuun Schjerfbeck-näyttelyn luetteloon ja esitteli lukijoille taiteilijan omia, hänelle yksityisesti kirjoittamia näkemyksiä mainitsematta lähdettään. Luettelokirjoitus toistaa paljolti aiemmin julkaistua, myös Ahtelan jo Schjerfbeck-monografiaan kirjaamia ajatuksia. Katalogikirjoituksen tunnevoima on monografiaa vielä avoimempaa, läpikuultavampaa ja paljaampaa. Ehkä se on henkilökohtaisempaakin. Anna Kortelaisen mukaan intohimoisuudessaan ja tiedostamattomassa seksuaalisuudessaan kirjoitus on monimielinen, ja julkisuuteen tuodussa yksityisyydessään jopa uskallettu.⁵⁷³ Se tarkoittanee seuraavaa lainausta: ”-- sielun avautuminen toiselle on suurin elämys, mitä ihmiselle elon ulapoilla on tarjolla--”.⁵⁷⁴ Taidehistoriassa puhutaan nykyisin katsojan/tulkitsijan eläytymisestä, elämyksistä tiloissa ja taiteen ääressä.⁵⁷⁵ Mutta onko sillä merkitystä taiteilijaelämäkertojen tutkimuksessa? Pohdin sitä jatkossa itsekin. Ainakin tässä yhteydessä syntyy jatkokysymys, joka sivuaa tulkitsijan, lukijan, tekijän ja taiteilijan vuorovaikutusta: Onko taiteilijan ja hänen taiteilija-taidekirjoittaja-ystävänsä mahdollisella tunnesuhteella merkitystä teosten tulkinnan ja taiteilijakuvan kannalta? Jos on, teokseen eläytyvä katsoja lienee tietoinen suhteesta.

Ahtela kirjoittaa näyttelyluettelossa:

”Mutta kuten kaikkein yksinkertaisin kauneus on suurin ja kaikkein yksinkertaisin salaisuus valtavin, samoin on Helena Schjerfbeckin taide sitä valtavampaa juuri sen kautta, että hän mitä vaatimattomimmin, mitä yksinkertaisimmin on luonut ilmoille ihmeellisen ihanat näkemyksensä. Siinä ei ole tarvittu mitään koristeita, ei mitään järeää tykistöä, hänellä on ollut sanottavaa yllin kyllin, tarvitsematta sillekään näkemykselle antaa mitään joka ei sille oikeastaan kuulu ja mitä korostusta se ei kaipaa. Hän on kuvattavistaan tavannut niin paljon kauneutta, niin paljon sisäistä arvoa, juuri ihmisessä asuvan pohjimmaisena hyvyyden ja sielun sisimmän kauneuden kautta, että on riittänyt sen kuvaaminen ja laittaminen toisenkin nähtäväksi yksistään ja paljastaen.”⁵⁷⁶

⁵⁷¹ Jalmari Lahdensuo, ”Helena Schjerfbeck”, *UP* 21.9.1917.

⁵⁷² L. Onerva, ”Helene Schjerfbeckin taidenäyttely”, *Sunnuntai* 16.9.1817. Ks. myös Konttinen 2004a, 291.

⁵⁷³ Kortelainen 2006, 211–212.

⁵⁷⁴ Ahtela 1917b. Ahtela, H. ”Helena Schjerfbeck”, *Suomen Kuvalehti* 37/1917.

⁵⁷⁵ Holly 2003. Saarikangas 1999, 247–293. Saarikangas 2006. Tutta Palin, luento 19.2.2009. Taiteen tutkimuksen metodologia. Taiteiden tutkimuksen laitos /HY.

⁵⁷⁶ Ahtela 1917 c.

Kirjoitukseen tiivistyy monia Schjerfbeckiin ja tämän taiteeseen kytkeytyjä merkityksenantoja: ”vaatimaton”, ”koristeleminen”, ”korostamaton”, ”yksinkertainen”, ”kauneus”, ”sisäisyys”, ”hyvyys”, ”sielun sisin”, ”paljaus”.⁵⁷⁷ Tulkitsen esipuheesta, että sen kirjoittaja oli löytänyt ”sielunveljen” sijasta hengenheimolaisen, jonka sukupuolen hän verhoi ylimaallisen kauneuden ylistykseen.⁵⁷⁸ Schjerfbeckin taide on tässä katsannossa kuin simpukkaan kätkeytynyt helmi, jonka ihmiset ohittavat huomaamatta sitä.⁵⁷⁹ Ehkä se on juuri sitä Kortelaisen tulkitsemaa intohimoa, kätkeytyä seksuaalisuutta jopa. Ihmiset näkevät vain vanhan ja sairaan, lonkkavikaisen naisen ja tämän taiteen. Mutta sitten ovat ”vaatimaton”, ”koristeleminen” ja ”yksinkertainen”, jotka mieltyvät toisaalta sananlaskuissakin jo määritellyiksi suomalaiskansallisiksi hyveiksi.⁵⁸⁰ ”Yksinäisen, kivulloisen ja unohdetun” taiteilijan diskurssi on toistunut sittemmin monesti ja toistuu vielä tässäkin tutkimuksessa.

Taide yhtä kuin elämä

Syksyn 1917 Schjerfbeck-yksityisnäyttely Stenmanin taidesalongissa oli Suomen oloissa merkityksellinen. Taiteilijoiden omat näyttelyt olivat harvinaisia, vaikka Strindbergin salongissa oli lähes yhtäaikaan Ellen Thesleffin yksityisnäyttely.⁵⁸¹ Schjerfbeck-näyttelyn voi katsoa olleen ”tapaus” jo siksi, että galleristina Stenman oli ymmärtänyt julkaisutoiminnan perustaksi taiteilijan ja hänen teostensa lanseeraukselle. Hän oli kustantanut näyttelyluettelon ja Reuter-Ahtela tehnyt mainitsemani luettelokirjoituksen. Näyttelyluettelon merkitys huomattiin, esimerkiksi L. Onerva kiitteli sitä tuoreeltaan.⁵⁸² Schjerfbeckin taidetta käsiteltiin sen lisäksi muutamissa muissa julkaisuissa, Ahtelan artikkeleita julkaisivat myös *Suomen Kuvalehti* ja *Otava*, kun taas *Valvojaan* kirjoitti Onni Okkonen. Ahtelan kesällä ilmestynyt monografia *Helena Schjerfbeck* oli valmistunut *Otavan* artikkelin ohessa. Osaltaan näistä kirjoituksista rakentuu Schjerfbeck-lauselmia koostava representaatio. Jo niistä voi eritellä monia myyttejä koskien Schjerfbeckiä ja tämän taidetta. Tietyt asiat alkoivat toistua itsestäänselvyyksinä. Reuter oli toiminut yhteistyössä Stenmanin kanssa arvattavasti jo monografian kirjoitusvaiheessa. Stenman puolestaan oli tietoinen kansainvälisestä käytännöistä ja oli suunnitellut Schjerfbeckistä julkaisua jo aiemmin.⁵⁸³

Reuter pyrki paneutumaan modernin taiteen kansainvälisiin virtauksiin etenkin Ranskassa ja Ruotsissa. Periodiluonteisen metsänhoitajan työnsä takia hän pystyi järjestämään elämänsä, matkustamaan ja seuraamaan ulkomaisia näyttelyitä.⁵⁸⁴ Matkoilta hän kuljetti kotimaahan

⁵⁷⁷ Merkityksenantoja voisi tarkastella myös tšekäläisen kansanperinteeseen verraten. Vrt. Koivunen 2012 /Kuusi 1952.

⁵⁷⁸ Ibid. Kortelainen 2006, 211.

⁵⁷⁹ Ahtela, H. ”Helena Schjerfbeck”, *Suomen Kuvalehti* 37/1917. Ahtela 1917b. Ahtela 1917a.

⁵⁸⁰ Ks. Koivunen 2012, 197. / Kuusi 1952. Sananlaskuista. ”Vaatimattomuus kaunistaa.”

⁵⁸¹ Isomäki 2004, 129.

⁵⁸² L. Onerva, ”Helene Schjerfbeckin yksityisnäyttely”. *Sunnuntai* 16.9.1917.

⁵⁸³ Hbl 13.9.1917. Helene Schjerfbeck's utställning. *DPr* 12.9.1917. En bok om Helene Schjerfbeck, Axel Gabriels (Axel Haartman). Arell 1992, 98. Konttinen 2004a, 293. Hjelm 2009, 76.

⁵⁸⁴ Kastemaa 2004, 51.

runsaasti näyttelyluetteloja ja kirjoja. Hän toi niitä katsottavaksi ja lainaksi myös Schjerfbeckille, jonka kanssa oli ystävystynyt vierailtuaan Hyvinkäällä ensi kertaa vuonna 1914.⁵⁸⁵ Ulkomaanmatkojen perua ovat käsitykset modernista ja modernismista. Kirjoituksissa Reuterin taidenäkemykset asettuvat tosin romantiikan ja tunne-estetiikan kehykseen. Keskiössä on ajatus taiteilijan yksilöllisestä ilmaisuvoimasta. Myös useat taiteilijat olivat omaksuneet idean modernista subjektista, joka on freudilaisittain ja nietzscheläisittäin ristiriitainen. Se tuo mieleeni myös Walter Benjaminin näkemykset uskontoon ja taiteeseen kytkeytyvästä luomisen problematiikasta.⁵⁸⁶ Yksilöllisyyttä esitetään korostamalla ylemmydentuntoa, vieraantuneisuutta ja myös provokaattorin roolia.⁵⁸⁷ Se merkitsee kohdentamista erityisesti miehiin, miehiseksi ajateltuihin piirteisiin sekä uskonvahvistamista taiteilijaneroihin, joilla katsottiin olevan jumalallisia tai demonisia kykyjä, alkuvoimaa. Jumalankaltaisuus oli maskuliinisuutta.⁵⁸⁸ Toisaalta romantiikan perua oleva naiseus oli pyhää mutta myös paheellista, seksuaalisuutta ja outoa elämellisyyttä.⁵⁸⁹

Kirjoittajana Reuter-Ahtela rinnastuu useimpiin 1910–20 -luvulla Suomessa vaikuttaneisiin taidekriitikoihin, joiden taidekäsitys myötäili emotionaalisen estetiikkaa. Taide ilmaisee sen mukaan tunnetta, mutta tunne-estetiikan käsitykset taiteilijuudesta ovat ”miesten puhetta miehille”.⁵⁹⁰ Niinpä monografia *Helena Schjerfbeck* esittää taiteilijan romantiikan myytin mukaisena nerona niin, että jo renessanssissa asetetut ehdot täyttyvät siinä. On kehityskertomus, elämän tragiikkaa, jumalallisia voimia, kamppailua ja yksilöllisyyttä maalausten sivellinjäljessä. Myytti noudattelee paljolti kristillistä käsitystä maskuliinisuudesta. Kärsimys ja onni asettuvat vastakkain; ollakseen syvää ja aitoa taide edellyttää kärsimyksiä, vastoinikäymiä tai jollain lailla mielenkiintoista lapsuuden tarinaa. Taiteilija on toisten yläpuolelle nouseva sankari mutta samalla myös yhteisönsä vaikenema marttyyri.⁵⁹¹ Neron käsite on perua jo antiikin persoonallisuustyypit, hulluuden ja nerouden, yhdistävästä melankoliasta, jota on tulkittu eri aikakausina eri tavoin. Romantiikan sukupuolittava nerokäsitys oli voimissaan yhä 1900-luvun alussa. Nainen saattoi olla nero, jos hänet voitiin todeta maskuliiniseksi.⁵⁹² Ahtela oli saanut vahvistuksen käyttämilleen käsitteille 1900-luvun alun lääketieteen, psykiatrian ja psykologian avaamista näköaloista.

⁵⁸⁵ Ibid. Konttinen 2004a.

⁵⁸⁶ Benjamin 1998 (1928), 175, 178. Emerling 2005, 96.

⁵⁸⁷ Huusko 2001, 158.

⁵⁸⁸ Lepistö 1991, 45–50.

⁵⁸⁹ Symbolismissa nainen edustaa luontoa, kiehtovana ja pelottavana, kuolemaa enteilevänä demonina. Ks. näyttely *L'ange du bizarre. Le romantisme noir, de Goya à Max Ernst*. Musée d'Orsay, Pariisi kevät 2013. Erityisesti Edvard Munchin maalausten naishahmot. Vrt. Hapuli 1992, 113–131.

⁵⁹⁰ Lepistö 1991, 45–50.

⁵⁹¹ Ibid. Vrt. Lepistö, Vappu. ”Vincent van Gogh on modernin taiteilijan esikuva”. *HS* 29.7.1990. Pierre Bourdieu. ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/87. Suom. Raija Sironen.

⁵⁹² Clair 2005. Lepistö 1991, 45. Hekanaho 2006, 260–262. - Hekanaho muistuttaa 1900-luvun alun neroteoreetikoon Otto Weiningeriin viitaten, että neron edellytyksenä oli tämän mukaan psykologinen mieheys. Se saattoi siis koskea erityisesti lesbonaisia, kuten Hekanahon esseessä Tove Janssonia, Gertrud Steinia ja Margaret Yorcenaria. - Ks. myös Wittcover 1963. 98–102.

Ihmisiä ja ilmiöitä luokitteleva positivismi kytki kliiniseen diagnoosiin perustuvan tulkinnan keinoin mielen sairaudet nerouteen. Hän tunsi jotenkin Yrjö Hirnin pohdintoja taiteellisesta luomisesta ja ehkä jo niihin sittemmin sovellettua psykoanalyysyä, jossa käsitys taiteen alkuperän jumalallisuudesta ja ylläluonnollisuudesta siirtyy tiedostumattomaan.⁵⁹³ Olen jo maininnut modernin taiteen ”hullun neron” Vincent van Goghin, jonka persoona ja taide sidottiin psykopatologiaan ja jonka loppuelämästä muokkautui sairaskertomus.⁵⁹⁴ Hiukan myöhemmin Salvador Dali hyödynsi samaa kytkentää omaksumassaan roolissa performatiivisena taiteilijasubjektina, hulluna ja nerona, joka oli kehitelty taiteellistieteellisen psykopatologiansa ja seksuaalinormeista piittaamattoman paranoidis-kriittisen metodinsa.⁵⁹⁵

Schjerfbeck-monografiassa Reuter-Ahtela esittelee taiteilijan työtä mainittua neroakaavaa soveltaen. Sama koskee hänen myöhempiä kirjojaan, erityisesti viimeistä monografiaa *Helena Schjerfbeck. Kamppailu kauneudesta*.⁵⁹⁶ Ahtelan kirjoitustyyli on siinäkin emotionaalisen estetiikan mukaisesti pateettista. Jo ensimmäisen monografian alussa teksti sukelta kauas kulttuurihistoriaan ja suurten miesnimien varjoon. Se maalaa taiteilijaelämän taustaksi romantiikan kauhuja ja korostaa synkkiä, traagisia syövereitä, joiden kuljetettavana monografian päähenkilö, taiteilija työskentelee.⁵⁹⁷ Siinä on ainakin yksi ongelma. Schjerfbeckiä on ollut vaikea esittää ”suurmiehenä”, koska kritiikki oli toistanut jo niin monta kertaa sitä, että miehisen nerouden puitteissa nainen on vain vähäinen.⁵⁹⁸ Siihenkin katson Schjerfbeckin viitanneen kirjoittaessaan itsestään ”pienenä, heikkona naisena”. Reuterille lähettämissään kirjeissä kaunokirjallisuutta tunteva Schjerfbeck keskustelee usein merkittävinä pitämistään kirjoista ja kirjailijoista, Dantesta, Dostojevskista ja muista klassikoista sekä taiteesta⁵⁹⁹, jonka tekijät ovat miehiä. Kirjallisuus oli kielitaitoisen ja monialaisen Schjerfbeckin intohimoja, mutta se kuului hänen säätynsä ihmisten keskustelunaiheisiin. Metsänhoitaja-harrastajataiteilija Reuteria on kiitetty myöhemmin suomalaisittain aikansa parhaimpana eurooppalaisen taiteen tuntijana, joka ”uskalsi” asettaa Schjerfbeckin (suurten) taiteilijoiden eturiviin⁶⁰⁰. Schjerfbeckin Reuterille ilmaisema tunnustus perustuu siihen, että hän arvosti tätä ystävänä ja taiteilijanakin, joka pystyi

⁵⁹³ Freud 2005 (1917), 122–157. Ihanus 1993, 67–69. Ihanuksen mukaan Rolf Lagerborg ulotti psykoanalyttisen tarkastelutavan taidenautinnon ja luomisen pohdintaan 1910-luvun lopulla. Suomessa oli keskusteltu psykoanalyysista jonkin verran jo aiemmin 1910-luvulla. ”Tiedostumaton”, ks. Lång 2005, 28. Haapala 2011, 74.

⁵⁹⁴ Lepistö 1990. Vrt. Pollock 1988.

⁵⁹⁵ Jean-Hubert Martinin kuratoima *Dali*-näyttely, Pompidou-keskus, Pariisi ja Reina Sofia, Madrid. Kevät-kesä 2013.

⁵⁹⁶ Ahtela 1917 a. Ahtela 1951.

⁵⁹⁷ Ahtela 1917a. Ks. Ahtola-Moorhouse 2001, 16. Ahtola-Moorhouse esittää, että Reuter ihaili ajan hengessä Edgar Allan Poen uusgoottilaista runoutta kirjoittaen itsekin romanttisia kertomuksia ja runoja.

⁵⁹⁸ Lepistö 1991, 46.

⁵⁹⁹ HS:n kirje ER:lle 21.5.1915 ja 26.9.1915. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Schjerfbeck puhuu samoissa kirjeissä usein myös taiteesta.

⁶⁰⁰ Kastemaa 2004, 51. Käsitys saattaa perustua Helene Schjerfbeckin kirjeissään esittämiin näkemyksiin.

arvioimaan yksityiskohtaisesti toisten taiteilijoiden työn jälkeä. Hän kirjoitti Reuterille huhtikuussa 1917: ”Av er beskrivining förstår jag huru Munch nu målar, det äro många som tala om konst men Ni kan också tala om penseltag, det förstår målare.”⁶⁰¹

Ajattelen silti, että oli myös muita, jotka määritteliivät Schjerfbeckin merkityksen. Reuter toki matkusteli paljon, mutta monet muutkin Suomessa tunsivat Manner-Euroopan taiteilmiöitä ja kokivat, että myös heillä oli valtaa korostaa Schjerfbeckin merkitystä. On pikemmin niin, että kun Reuter-Ahtela aikoinaan esitteli Schjerfbeckiä suureksi taiteilijaksi ja neroksi, osuutensa siihen oli ollut jo monilla kirjoittajilla, taidehistorioitsijoilla ja taiteilijoilla. 1910-luvun arvostelijoista moni oli ylistänyt ”nerona” Schjerfbeckiä, jonka merkitys oli tunnustettu jo 1900-luvun alussa.⁶⁰² Myös Gösta Stenmanilla ja taidekaupan muilla toimijoilla oli paljon valtaa, kun kehyksenä oli ajan kansallisestikin tarkoituksenmukainen tapa nostaa taidekentän keskiöön ”suuria taiteilijoita”.⁶⁰³ Taidekaupalla oli siis omat kytköksensä neromyyttien rakentamiseen.

Vappu Lepistö on muistuttanut, että taidemarkkinat asettavat taiteilijat teoksineen kilpailemaan keskenään. Hierarkkinen nerojärjestelmä, muiden yläpuolelle nostaminen, on Lepistön mukaan helpottanut runsaan taidetarjonnan eteen joutunutta yleisöä ja ostajia.⁶⁰⁴ Nerojärjestelmällä eliitti luo taidekentälle oman mallinsa, jota alemmat yhteiskuntaluokat pyrkivät seuraamaan.⁶⁰⁵ Näin ollen etenkin Gösta Stenmanilla on ollut osuutensa Reuter-Ahtelan Schjerfbeck-neropuheeseen. Myyntitarkoituksissa hän kenties myös valvoi taiteilijoistaan julkaistuja esittelyjä.⁶⁰⁶ Taidehistoriassa on ollut jo antiikin, sittemmin Italian varhaisrenessanssin peruna tapana kytkeä taiteilijan henkilö, elämäkerta ja teokset toisiinsa. Kun taiteilija on saavuttanut tietyn statuksen, taiteilijaksi nimeämisen asteittainen kertomuskaava ulottuu henkilön syntymään ja lapsuuteen. Myös nimeen, joka on osa taiteilijan habitusta.⁶⁰⁷ Ahtelankin subliimi retoriikka sulauttaa taiteilijan ja teokset toisiinsa. Niinpä Schjerfbeckin oikeaan nimeen viittaava *Helena Schjerfbeck* -monografia seurailee mainittua, Vasarin taiteilijaelämäkerroista juontuvaa kertomuskaavaa, jonka historiakäsitys rakentuu edistyksen periaatteelle. Sen mukaan taiteilijasta kasvaa kärsimyksen kautta lopulta myyttinen nero, jonka kuolema pyhittää.⁶⁰⁸ Sukupuolesta riippumatta taiteilijasubjektit

⁶⁰¹ HS:n kirje ER:lle 16.4.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. ”Teidän kuvauksestanne ymmärtää, miten Munch maalaa. On monia, jotka puhuvat taiteesta, mutta te pystytte puhumaan siveltimenvedoista. Niitä ymmärtää vain taiteilija.”

⁶⁰² Tikkanen, 1906. [Kirja kadonnut HYK.] Professori J.J. Tikkanen oli jo paljon aiemmin määritellyt Schjerfbeckin taidetta. – Schjerfbeckillä oli oma käsitys Tikkasesta, kun hän puhuu kirjeessään tämän 20 vuoden mittaisesta kootusta katkeruudesta. Ks. HS:n kirje ER:lle 13.9.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁶⁰³ Lepistö 1991, 55, 58–64.

⁶⁰⁴ Ibid, 47.

⁶⁰⁵ Pierre Bourdieu. ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/87. Suom. Raija Sironen.

⁶⁰⁶ Hjelms 2009, 265.

⁶⁰⁷ Soussloff 1997, 2, 33–37. Ks. Vasari 1994 (1568), 297. Michelangelon nimeäminen arkkienkeli Mikaelin mukaan. Kuusamo 1994, 10–11. Bourdieu 1998 (1994), 72–74. Guercio 2006.

⁶⁰⁸ Soussloff 1997, 2, 33–37. Vrt. Vasari 1994, 360. Vasarin kuvaus Michelangelon ruumiista kuoleman jälkeen.

teoksineen rakentuisivat näin ollen samankaltaisista elämäkerrallisista aineksista niin, että yksittäistenkin teosten perusteella voi hahmotella tekijän elämään viittaavia yleistyksiä. Käytännön omaksuivat aikoinaan monet kriitikot ja taidehistorioitsijat. 1900-luvun taiteilijamonografiat noudattelivat tuohon aikaan vielä pitkälti edellisen vuosisadan mannereurooppalaisia malleja⁶⁰⁹.

Näkökulmani mukaan Schjerfbeckistä rakentui 1910-luvun taidekirjoittelussa toisteinen representaatio, jonka Reuter-Ahtelan kirjat ja artikkelit huipensivat. Sukupuolinäkökulmasta katsoen kärsivän taiteilijanerón merkityksenanto on kenties problemaattinen.⁶¹⁰ Ainakin tiedostan valtaan kytkeytyvän näkökulman ongelmat. Sillä ruumiillisen määrittelyn kautta rakentuvaan todellisuuteen keskittyminen tuottaa helposti ylihistoriallisia määritelmiä, mikä sivuuttaa mahdollisuudet havaita yksilön muutokset ja kokemuksellisuuden.⁶¹¹ Sitä on syytä avata tässäkin. Jo lähtökohtaisesti ajattelen, että Schjerfbeck on tehnyt teoksensa, etenkin ne, jotka otan esille tulkinnassa ja lähiluennassa. En kuitenkaan ymmärrä tulkintoja, joiden mukaan Schjerfbeck on esimerkki taidetta identiteettinsä rakennusaineena käyttäneestä henkilöstä, siis tarkoittaen, että hän olisi ollut huonoa itsetuntoa edustava taiteilija.⁶¹² Se on eri asia kuin se, että taiteilija välillä pohtii kirjeissään pelkoa itsenäisyytensä menettämisestä.⁶¹³ Pikemminkin hän kantoi huolta taiteensa autenttisuudesta ja muiden, esimerkiksi Reuterin tai Stenmanin, määrittelyvallasta sen suhteen. Sitä he myös käyttivät. Sen sijaan kirjeistä ilmenee, että taiteilijana oleminen oli Schjerfbeckin identiteetti.⁶¹⁴ Kyse on ennemminkin subjektin suhteesta häntä kahlitseviin normeihin. Näkemys huonosta itsetunnosta kiinnittää Schjerfbeck-representaation sukupuolijärjestelmään ja vuosikymmeniä vaikuttaneeseen ja yhteiskuntaluokkaan sidottuun normiin säätyläisnaisesta hauraana ja heiveröisenä. Puhumattakaan siitä, että tulkinnat määrittelevät teokset oletetusta taiteilijaelämästä käsin nähdyiksi representaatioiksi.

Nimimerkki H. Ahtelan kirjoitukset muokkaavat Schjerfbeckistä mielikuvaa suurena taiteilijana, joka rinnastuu taide- ja kulttuurihistorioiden keskeisiin miesnimiin, ”neroihin”. Monografia *Helena Schjerfbeck* kuvailee, miten suuren taiteilijan elämässä läsnä olevat ”pelko, tuska ja yksinäisyys” näkyvät tämän teosten ”sisäisessä elämässä”. Teoksista siirrytään tekijään: ”Mitä luonto ei hänelle antanut, sen hän löysi ihmismielestä”, Ahtela tietää.⁶¹⁵ Taiteilijan ruumiin heikkouden merkityksellisenä vastakohtana on mieli, henki. Mieli–ruumis -dikotomia muistuttaa myös tutkimusta haastavasta vierauden käsitteestä. Sillä

⁶⁰⁹ Guercio 2006, 194–261.

⁶¹⁰ Ks. Austen 1962. Koivunen 2003. Butler 2006 (1991).

⁶¹¹ Ojanperä 2010, 21–25. Kurikka ja Pynttari 2006, 7. Saresma 2010b, 74–77. Vrt. Gordon T., 2008.

⁶¹² Huusko 2001, 160. Holgér 2010.

⁶¹³ Esim. HS kirje ER:lle 12.9.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Kirje käsittelee mm. sitä, että muut rakensivat yksityisnäyttelyt, joita Schjerfbeck ei mennyt edes katsomaan.

⁶¹⁴ Guercio 2006, 10–12, 22, 261–262. Guercio määrittelee taiteilijan työn olemisena - ”Art as existence”.

Taiteilijana olemisen kehiksenä Guerciolla on tässä erityisesti Jean-Luc Nancyn filosofinen ajattelu.

⁶¹⁵ Ahtela 1917b.

varsin pian, pari vuosikymmentä myöhemmin Suomessa ruotsinkielinen Schjerfbeck taiteineen sai edustaa käsitystä kansallisen kulttuuriryhmän sisään asettuvasta heiveröisyydestä, koko oman kieliryhmänsä edustamasta ”rodusta”, suomenruotsalaisesta dekadentiudesta.⁶¹⁶ Se on käsittääkseni ollut myös vastapaino vitalismin terveyspuheelle. Ahtelan luontoa ja ihmismieltä jakava ajatus on sen sijaan epäselvä, joskin se liittyy eittämättä vitalismin dikotomiaan hengen ja ruumiin välillä. Kommentit Schjerfbeckin raihnaisesta olemuksesta ja hänen lapsena saamastaan lonkkasairaudesta toistuvat. Ne edustavat ruumiillista vikaa korostavaa naisen vammaisuuspuhetta, joka nähdäkseni sisältää ääneen lausumattoman mahdollisuuden myös johonkin muuhun poikkeavuuteen. Lonkkaviasta tehdään sitä toistamalla elämää suurempi ongelma. Samainen vammaisuuspuhe kytkeytyy kahtaalle. Toisaalta romantiikan taiteilija- ja taidekäsitykseen mielen ja ruumiin kristillis-jumalallisesta kärsimyksestä⁶¹⁷, toisaalta myös sairauden mytologisoinnista juontuvaan keskiluokan naiskansalaisen hahmoon ”heikkona naisena”⁶¹⁸. Pidän alituisesti toistettua heikon naisen sukupuolta performatiivina.⁶¹⁹ Varsinkin kun taiteilijana määrätietoinen Schjerfbeck sai edustaa biovallan määrittelemää ”erakoitunutta”, ”vanhaa”, ”vammaista”, ”yksinäistä” ja naimatonta, paljon sairastavaa naista, jolla ei käsitteellisessä mielessä voinut ajatella olleen edes seksuaalielämää, uusien kansalaisten tuotantotoiminnasta puhumattakaan.

Monografian esittämä Helene Schjerfbeck -representaatio on siis paradoksi. Se ei vastannut aikansa ihannetta maskuliinisesta ja aggressiivisesta, voimaa uhkuvasta taiteilijasta miesnerona. Schjerfbeckin teokset ovat silti usein materiaalisia, maalaustavaltaan aggressiivisia, karkeita, raakoja ja väkivaltaisiaakin, mikä taiteilijan kirjeiden mukaan on ollut määrätietoista.⁶²⁰ Taiteilijarepresentaatioon taas on kutoutunut kuva kärsimyksen jalostamasta sielukkaasta taiteilijasta, joka näkee ihmismielessä kauneutta ja kuvaa sitä taiteessaan niukoin värein, muotoja yksinkertaistaen. Kärsimyksestä seuloutuu sielukkuutta ja kauneutta myös taiteeseen. Näin ollen voi ajatella, että Ahtelan mukaan vain taiteilija kykenee näkemään ”tavallisissa ihmisissä”, ”työläisissä”, sen, mitä ”pintapuolinen katsoja” ei näe.⁶²¹ On mahdollista, että hän olisi ajatellut Schjerfbeckin teosten yhteydessä myös nuorempien taiteilijoiden ihanteettomiksi määriteltyjä kansankuvauksia.⁶²² Schjerfbeck olisi ollut siis

⁶¹⁶ Ojanperä 2010, 96–97. Ojanperä toteaa Einari Vehmaksen Schjerfbeck-kirjoittelusta 1941: ”Ambivalenssi suhteessa suomenruotsalaiseen dekadenttiin toiseuteen.” Itse näen, että kärsimys, sairaus, kuolemanläheisyys ovat vastapaino ajan suomalaisuuspuheen nuorelle vitaliteetille ja kasvuvoimalle.

⁶¹⁷ Lepistö 1991, 50. Lepistö viittaa tutkijoihin, jotka ovat eritelleet taiteilijoiden jumaluuteen perustuvia taidekäsityksiä. Kärsivän juutalais-kristillisen jumalhahmon vastapaino on kreikkalainen, ääretöntä vapautta ja potenssia ilmentävä jumala. Vrt. Benjamin 1998 (1928)

⁶¹⁸ Uimonen 1999, 25–52, 190. Vrt. Tuohela 2001, 194–215.

⁶¹⁹ Koivunen 2004, 246–248. Koivunen viittaa Judith Butlerin jatkuvuuden geneologian kautta siihen, miten sukupuoli on aina kyllästetty (heteronormatiivisuuden) representaatioilla. Butler 2006 (1991), 22.

⁶²⁰ HS:n kirje ER:lle 15.11.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB

⁶²¹ Ahtela 1917b.

⁶²² Esim. Kallio 1991, 80. Kallio viittaa 1910-luvun kirjallisuuden dagdrivare-sukupolven ja taiteilijaköyhällistön kansankuvauksiin.

taiteilija, joka pelkällä katseellaan pystyi erottamaan kauneuden ja samalla totuuden myös sieltä, missä moni katsoja näkee vain rumuutta. Mutta tulkinta on horjuvaa, sillä Reuterin ja Schjerfbeckin kirjeitse käymä keskustelu taiteesta ei ollut saumatonta. Katsontakannoissa on eroja. Reuter ei selvästikään aina nähnyt Schjerfbeckin taidenäkemysten ristiriitoja eikä tämän teosten merkityksellisiä yksityiskohtia.

Ihmissuhdepuheita, mies- ja naiskuvia

Foucault'n biovalta-käsitteen näkökulmasta katsoen Schjerfbeck-representatio muista eristäytyneestä ja naimattomasta sairaasta naisesta on tietystä mielessä rangaistava normipoikkeama.⁶²³ Tämä niin sanottu rankaisu on merkinnyt tirkistelyn kaltaista tarkkailua⁶²⁴, populaaria uteliaisuutta Schjerfbeckiä ja erityisesti hänen yksityisiin elämäkertoihinsa juurtuneita mahdollisia miessuhteita kohtaan. Lisäuteliaisuutta usein onnettomiksi mainittuja heteroseksuaalisia rakkaussuhteita kohtaan ovat herätelleet muutamista maalauksista tehdyt tulkinnat, joista on tullut yleisöä kiehtovia populaaritarinoita.⁶²⁵ Vaikka muistakin läheisistä miehistä on puhuttu, kuten 1880-luvun alussa purkautuneen kihlauksen toisesta osapuolesta, kiinnostuksen on huipentanut Schjerfbeckin suhde ystäväänsä ja nyt käsillä olevan monografiansa kirjoittajaan Einar Reuteriin. Schjerfbeck-elämäkerta on alkanut elää elämäänsä myyttinä. Hienovaraisten kirjeidenkin perusteella päätelty ihmissuhde- ja sydämenasiat⁶²⁶ ovat kiinnostaneet monia, myös niitä, jotka ovat yrittäneet tulkita taiteilijan tunne-elämää hänen teoksistaan. Niinpä käännän katseen monografiasta hieman viistoon, sen kirjoittajaan ja monografian kohteen, taiteilijan maalaamaan näkemykseen tästä.

Erityisessä valokeilassa on ollut Schjerfbeckin Reuterista seuraavana vuonna, siis kesällä 1918, Tammisaaressa maalaama ”Purjehtija”.⁶²⁷ [KUVA 1, KUVA 2.]⁶²⁸ On haaste kriittiselle tulkitsijalle, että sen mieskuvaa on pidetty myös historiallisena lähteenä, todisteena kahden ystävän ja taiteilijatoverin yhteisen maalausajan merkityksellisyydestä ja läheisestä suhteesta. Maalauksesta on eritelty sen tekijän tunteita malliaan kohtaan: nainen katsoo miestä.⁶²⁹ On nähty myös, että vanheneva nainen katsoo itseään nuorempaa miestä, johon on ihastunut.

⁶²³ Foucault 2005 (1969). Foucault 2010/1998 (1976, 1978). Butler 2006 (1991).

⁶²⁴ Foucault 2000 (1975).

⁶²⁵ Vrt. Ateneumin Schjerfbeck-näyttely kesällä 2012, opastetut kierrokset.

⁶²⁶ Konttinen 2004a, 311–317. Esimerkkejä myös Helene Schjerfbeckin kirjeissä Einar Reuterille, muun muassa 31.12.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁶²⁷ Konttinen 2004, 306. Nimi on mahdollisesti Einar Reuterin antama.

⁶²⁸ Ks. tämän tutkimuksen kuvaliite.

⁶²⁹ Ahtola-Moorhouse 2001, 17–19. Konttinen 2004a, 306. Konttinen toteaa, että Schjerfbeckin ja Reuterin yhteisistä maalausviikoista Tammisaaressa kesällä 1918 ei ole paljon tietoa, vain joitakin mainintoja kirjeissä ja Ahtolan monografiassa sekä pari Reuterin ottamaa valokuvaa. Olavinen 2012, 41. Olavinen tulkitsee *Purjehtija*-maalausta viitaten taiteilijan ja mallin tunnevoimaiseen suhteeseen ja Schjerfbeckin miesihanteeseen.

”Purjehtijasta” on tullut eräänlainen ”rakastetun kuva”⁶³⁰. Niinpä jopa mallin kihlautuminen seuraavana vuonna itseään nuoremman naisen kanssa on päätyntä epäsuorasti maalauksen historiografiaan, samoin kuin tekijän sen jälkeisissä maalauksissaan ilmaisema suru. Myöhemmässä Schjerfbeck-monografiassa myös Reuter-Ahtela on viitannut taiteilijan pettymyksen tunteeseen.⁶³¹ Lisäksi niin monet tulkinnat ovat kytkeytyneet stereotypiaan maalauksen tekijästä; sen mukaan tämä on hedelmällisyytiän jo ohittanut yli 50-vuotias nainen, mallia parikymmentä vuotta vanhempi.⁶³² Taiteilijan yksityinen historiallinen henkilö on katsottu ymmärrettävistä syistä kiehtovaksi. Samalla on jäänyt näkemättä se, että elämyksellisyiden ohella maalaukseen keskittyy myös muutamia kiinnostavia piirteitä ajan visuaalisesta kulttuurista.

Ensinnäkin ”Purjehtijaa” on tarkasteltu naistaiteilijalle harvinaisena mieskuvana. On silti yllättävää, miten vähän huomio on kiinnittynyt piirrosta ja eri maalaustapoja yhdistelevän teoksen ja sen toteuttamisajankohdan modernismin tyylikirjoon, samoin kuin vähitellen yleistyneeseen keskiluokan populaariin valtavirtajulkisuuteen.⁶³³ Mainittakoon esimerkkinä vaikkapa 1910-luvun lopun aikakausi- ja kuvalehtien modernin elämän valokuvasto ja taide, sittemmin myös elokuvat ja ajan visuaalisen kulttuurin terveyttä uhkuvat urheilulliset miesrepresentaatiot.⁶³⁴ Niitä voisi rinnastaa maalauksen visuaalisesti ristiriitaiseen, Schjerfbeckin katseen ja modernismin eri näkökulmia syntetisoivaan kokonaisuuteen. En ole nähnyt tulkintoja, jotka olisivat eritelleet teoksen formalistisia, esimerkiksi kubistisia elementtejä, surrealistisia piirteistä puhumattakaan. Kasvoina on eräänlainen karikatyyristinen naamio, ja toisaalta taas hahmon sukupuolittuneella fyysisyydellä on mielestäni yhteys ajankohtaiseen modernismiin ja vitalismin alastomuus- ja ruumiillisuusianteisiin, samoin kuin epäsuorasti samoja mielikuvia ylläpitäneisiin kansalaisuuskeskusteluihin, joita käytiin maalausvuoden 1918 sisällissodan jälkeen.⁶³⁵ Terveysttä uhkuvaa fyysisyyttä, energiaa ja androgyynia seksuaalisuutta edustavat Schjerfbeckin muutkin mieskuvat, mainittakoon 1920–30 -luvun maalaukset veljenpojasta Mäns Schjerfbeckistä, esimerkiksi ”Autoilija” (1929), tai versiot aiheesta ”Vuokraisäntä”.

Schjerfbeck-myyttiin kutoutuneita ihmissuhde- ja eristäytymispuheita sekä yksityisyyteen keskittynyttä romantiikan nälkää ovat ruokkineet monet keskustelut. Mainittakoon taas naisia ja naiskysymystä yleisesti käsittelevät, jo 1800-luvun lopun perua olevat siveellisyys-,

⁶³⁰ Antiikin myytti – nainen piirtää sotaan lähtevän miehen kuvan seinälle. Vrt. Sandqvist, Gertrud 1985.

Rakastetun kuva. Näyttelyluettelon teksti. Pyynikinlinna. Tampere.

⁶³¹ Einar Reuter alias H. Ahtela viittaa epäsuorasti asiaan myöhemmässä Schjerfbeck-elämäkerrassaan. Ahtela 1951, 357–360. ”Se mitä ystävä ennen sai, tuli nyt aviopuolison osaksi.”

⁶³² Konttinen 2004, 312. Olen huomannut Schjerfbeckin kirjeistä saman kuin Konttinen. Reuterin kihlauksen jälkeen Schjerfbeck alkaa korostaa kirjeissä omaa ikäänsä.

⁶³³ Palin 2010, 19.

⁶³⁴ Frigård 2009.

⁶³⁵ Onnela 1990, 9–57. Frigård 2009, 42. Johanna Frigård huomauttaa, että urheilussa vallinneet ruumiilliset kansalaisuuskäsitykset liittyivät etenkin ”terveyskansalaisuuteen”. Ks. myös Helén ja Jauho, 2003.

hermostuneisuus- ja seksuaalisuuskeskustelut, joilla on nähdäkseni luokkakytkentä.⁶³⁶ Olen jo viitannut Foucault'n kirjoituksia soveltaneisiin tutkijoihin, jotka osaltaan ovat pohtineet sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden kutoutumista terveyden, hedelmällisyyden ja lisääntymisen säätelyyn.⁶³⁷ Nyt keskityn siihen, miten sukupuolisuuteen ja seksuaalisuuteen sitoutuvat paitsi luokan, myös kansallisuuden, rodun tai etnisen ryhmän käsitteet. Ne on hyvä pitää mielessä, kun tarkastelee Foucault'n genealogista johdattelua soveltavaa Frank Mortin dikotomioiden kaaviota, jossa vastakkain ovat julkinen – yksityinen, mies – nainen, proletaari – porvari. Kaavio havainnollistaa normittavaa valtaa. Sukupuolierityisyyttä korostavan järjestelmän mukaan miehellä mieli hallitsee ruumista, kun taas naisella henkisyyden katsotaan olevan ruumiin biologisten toimintojen sääntelemää. Griselda Pollock on huomauttanut, että Mortin kaaviosta puuttuvat käsitteet luokka ja rotu; alaluokan terveys ei ole kiinnostanut (valkoista) keskiluokkaa niin kauan kuin sen oman elämän asiat ovat kunnossa. Alemmat yhteiskuntaluokat huomioidaan vasta, kun porvaristo/keskiluokka kokee muiden taholta tulevaa uhkaa⁶³⁸, kuten esimerkiksi sukupuoli- ja muita kulkutauteja.

Mortin kaavion mukaan sukupuolten representaatiot ovat sidonnaisia yhteiskuntaluokkaan. Pollock on osoittanut sen eritellen argumenttiaan, jota hän on perustellut 1800-luvun englantilaisten kaivostyöläisnaisten studiovalokuvat esimerkkeinään. Naiset on kuvattu miehisissä työläisasioissaan, rinnakkaiskuvissa heidät esitetään porvarisnaisten mekoissa. Väitteen vahvistuksena ovat niin ikään Marxilta ammentaneen Foucault'n monissa kirjoituksissaan esittämät näkemykset subjektin rakentuneisuudesta. Pollock muistuttaa sitä kautta, miten porvarisnaisiksi puetut kaivostyöläiset ovat puhdistuneet kameran edessä. Valokuvat esittävät normin mukaisia naisia merkiten heidät seksuaalisesti valvotuiksi, siis ”kunniallisiksi”.⁶³⁹ Tulkinta on esimerkki siitä, miten diskursiivinen valta normittaa modernia subjektia.⁶⁴⁰ Valokuvat osoittavat, että naiseus ei ole yksiselitteinen ominaisuus, kuten ei mieheyskään. Ne eivät ole sidoksissa väistämättä biologiseen sukupuoleen, (hetero)seksuaalisuudesta puhumattakaan. Sukupuolirepresentaatiot ovat kuitenkin yhteydessä valtaan ja sen hallinnoimaan luokkaan, jonka katsannossa säätyläisiin ja keskiluokkaan on kunniallisen naisen ruumiillistuma, nykytermein heteroseksuaalinen⁶⁴¹.

Paitsi seksuaaliseen valvontaan naiseus tai mieheys yhdistyvät usein keskiluokkaisesti normittaviin tulkintoihin, kuten sairauteen, terveyteen, heikkouteen, voimaan, henkisyyteen, ruumiillisuuteen, pelkistyneisyyteen ja puhtauteen. Myös käsitys naisellisuudesta liittyy samaan tulkintaryppäaseen.⁶⁴² Schjerfbeck-representaatio saattaa olla kaukana 1800-luvun

⁶³⁶ Uimonen 1999, 78–82. Uimonen 2003, 196–210. Tuohela 2001, 197–198. Tuohela 2008, 16–23. Ks. myös Johannisson, Karin 1996. *Vetenskapen och kvinnan*. Sekelsifte. Red. Erik Osvalds. Lund: Historiska media. - Foucault 2010 (1978). Vrt. Kortelainen 2003.

⁶³⁷ Foucault 2010 (1976, 1978), 79–85.

⁶³⁸ Pollock 1994, 1–9, 34–38.

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ Foucault 2010 (1976, 1978), 99–116.

⁶⁴¹ Butler 2006 (1991), 17–37.

⁶⁴² Pollock 1994, 34. Ks. Uimonen 1999. Tuohela 2001, 206.

englantilaisista kaivostyöläisnaisista, vaikka taiteilija nimeltä Helene Schjerfbeck käytti monien maalaustensa malleina juuri hyvinkääläisiä villatehtaan työläisnaisia, joskin hahmoja esikuvista etäännyttäen, abstrahoiden ja muuttaen anonyymeiksi. Mallien yhteiskuntaluokka ja sukupuoli ilmenevät kuitenkin teosten nimistä: ”Ompelijatar”, ”Työläisnaisia”, ”Tehdastyöläisiä matkalla työhön”. Teosnimi on merkityksellinen, sen voi nähdä myös intertekstuaalisena kytköksenä. Voisi ajatella teosnimiä jopa sosiaalisesti kommentiksi aikana, jolloin suomalainen yhteiskunta oli muuttumassa. Modernin murros mahdollisti keskiluokkaisesta naisnormista poikkeamiseen. Työn ja työläisten kuvaukset olivat yleistyneet 1800–1900 -lukujen vaihteen maalaustaiteessa, kuten Juho Rissasen ja Pekka Halosen mies- ja naisaiheisissa teoksissa.

Taide oli mukana yhteiskunnan murroksessa. Mallien ominaislaadun väriin ja muotoon pelkistävillä Schjerfbeckin maalauksilla on kytkentä 1920-luvun monimuotoisesti keskiluokkaiseen ja visuaaliseen viihdekulttuuriin, olemassa oleviin kuviin taiteessa ja lehdistä. Ne edustavat näin ollen myös ajan valtavirtaa kommentoivaa modernismia⁶⁴³, jossa yhteys yhteiskuntaluokkaan ei ole suora. Schjerfbeckin maalaukset ovat usein monimerkityksisiä. Joistakin teoksista voi silti nähdä yhteyksiä aikakauden valokuvaston alastonta ruumiinkulttuuria korostaviin kauneusihanteisiin.⁶⁴⁴ Esimerkkinä on jo mainittu ”Purjehtija” (1918), lukuisat naiskuvat sekä vaikkapa sitä ennen tehdyt variaatiot naisalastomasta teoksessa ”Saunan edessä” (”Diana” 1915–17).

Koska modernismipohdintoja on tehty myös Schjerfbeckin taiteilijarepresentaation kautta, tämä luku sivuaa sitä monesti. Keskeisenä tekijänä on luonnollistettu sukupuoli, naiseus. Keskiluokkaisen naisrepresentaation Ahtelan monografiassa *Helena Schjerfbeck* muotoilee näkemykseni mukaan valvova mieskatse, millä on yhteys Foucault’n teoreettiseen ajatteluun.⁶⁴⁵ Kirja korostaa taiteilijamyytin dikotomiassa naisellisia piirteitä, henkisyyttä, ruumiin heikkoutta, kärsimystä ja kipua. Sama toistuu myös Ahtelan muissa kirjoissa ja muiden kirjoittajien monissa tulkinnoissa, joissa teoksia on tarkasteltu heijastuksina taiteilijan tunteista tai sairaudesta. Naiskeho näyttäytyy heikkona samalla, kun Mortin kaavion naiseuteen liitetty henkisyys on ehkä vitalismin kautta kytkeytynyt myös Schjerfbeckille ja hänen taiteelleen annettuihin merkityksiin.

Punainen aksentti

Merkityksenantojen kenttä rakentuu toistoista. Otan siitä esimerkin 1900-luvun lopun taidehistoriallisesta Schjerfbeck-esseistiikasta, joka liittyy tämän luvun teemaan, ”eristyneen taiteilijan” diskurssiin. Siirryn Ahtelan monografiasta hetkeksi tulkinnalliselle sivupolulle, jonka näen hyödylliseksi. Se liittyy pohdintaan siitä, miten elämä ja taide –

⁶⁴³ Palin 2010, 22.

⁶⁴⁴ Ks. Onnela 1990. Frigård 2010, 77.

⁶⁴⁵ Foucault 2000/1980 (1975). – Foucault’n *Tarkkailla ja rangaista* –kirjan hengessä ajattelen, että toisen elämäkerran kirjoittaminen on valvontaa. Schjerfbeck subjektina ei ymmärtänyt monografian suomea.

tyyppisen kertomuksen myyttiset representaatiot suodattuvat myös teoreettiseen taiteen tekijäkeskusteluun.⁶⁴⁶ Sillä vaikka esimerkki on jopa tieteenfilosofisesti hankala käyttämäni metodologian kannalta, pyrin osoittamaan, kuinka taide ja elämä -näkökulman stereotypiat vaikuttavat nykytutkimuksessakin. Kyseessä on artikkeli, jonka kirjoittaja, Schjerfbeckin tiettyjen teosten edessä kirjoituksensa mukaan vastenmielisyyttä ja ”kertakaikkista kylmyyttä” kokenut Riikka Stewen on tulkinnut tämän tiettyjä 1800–1900 -luvun maalauksia fenomenologian ja modernin subjektiteorian näkökulmista. Stewen argumentoi symbolistisen menetyksen ja melankolian estetiikan käsittein ja näkee muutamissa Schjerfbeckin teoksissa tunteiden aggressiivista uhriuttamista ja sen myötä seuraavaa tyhjyyttä. Kohteina ovat mm. maalaukset ”Leikkipupuja” (1883), ”Lukeva tyttö” (1904), ”Ompelijatar” (1905), ”Pukukuva II” (1909) ja ”Perhekoru” (1915–16) sekä jotkut myöhäisistä omakuvista.⁶⁴⁷ Paljon Schjerfbeckin taidetta nähneenä minäkään en ole kokenut jokaista tämän teosta vahvana elämyksenä. Tulkintaani haastaa kuitenkin maalausten perusteella muodostunut näkemys uhriuttamisesta samoin kuin se, miten vuonna 1997 julkaistun Stewenin artikkelin päättelyketjussa melankolia yhdistyy Schjerfbeckin ”naisellisuuteen”, so. sisäiseen toiseuteen ja samalla taiteeseen. Stewenin mukaan ”eristäytyneisyydessä” elävä taiteilija torjuu kiihkeästi tunteensa. Hän luopuu vähitellen maalaustaiteen aistikylläisyydestä ja figuratiivisesta sisällöstä alkaen heijastaa ”kalvasta” sisintään malliensa kasvoihin. Naisellisuuden ja eriytyneisyyden merkityksenanto kiinnittää huomion, koska kokemuksellisuutta korostava tulkinta kytkee sen luonnollisena naistaiteilijaan. Problemaattista on historiallisen henkilön yksityisten kokemusten ja oletetun taiteilijaelämän sitouttaminen toisiinsa.

Stewen on perustellut näkemystään esimerkkeinään Schjerfbeckin varhaisteokset sekä 1900-luvun alun henkilökuvat. Hän katsoo istuvien naisten jähmettynyttä liikkumattomuutta ja naamiomaisia kasvoja kumoten tiukkaan juuttuneita näkemyksiä Schjerfbeckistä ”henkistyneenä” maalarina.⁶⁴⁸ Tulkinta viitanee modernismin murrosajan symbolismista juontuviin dikotomisiin näkemyksiin, joiden jaossa taide on joko aineellista tai henkistä. Näkemykset ovat käsittäkseni pikemminkin emotionaalisen estetiikan perua.⁶⁴⁹ Niinpä taiteilija olisi karkottanut ruumiillisen lihallisuutensa maalauksista, jotka eivät kuitenkaan henkistyneet siitä, vaan lihallisuus on palannut takaisin äärimmäisenä väkivaltana, viiltoina ja verenä. Tulkinta asettaa ihmishahmojen ja taiteilijan omakuvien kasvoilla olevan, jo japanilaisista puupiiirroksista tutun naamion narsistiseksi peitoksi ahdistukselle, jonka aiheuttaja oli maalauksen tekijän mielen sisällä ollut toiseus.⁶⁵⁰ Ajatus perustuu näin ollen oletukseen taiteen materiaalisesta kontekstista, samoin kuin sitkeään näkemykseen taitelija-tekijän elämäkerrallisten tekijöiden, tietoisuuden ja tiedostamattoman, vaikutuksesta taiteellisiin ratkaisuihin. Kuitenkin Schjerfbeckin eristäytyneisyys kohoa tulkinnessa

⁶⁴⁶ Foucault 1998 (1969). Vrt. esim. Sakari 2003, 206–207.

⁶⁴⁷ Stewen 1997, 33–39. Ks. myös Stewen 1987. Tutkimusprojektissa *Nainen, taide, historia*.

⁶⁴⁸ Ibid.

⁶⁴⁹ Kallio 1991.

⁶⁵⁰ Stewen 1997, 33–39.

myyttisiin ulottuvuuksiin, minkä merkinä on puhe hylkäämisestä. Muiston kautta rakentuva mielentila saa selityksen menetetyistä rakkauden kohteesta ja Sigmund Freudin melankoliaa käsittelevästä kirjoituksesta. Melankolia on näin ajatellen mieltä jäytävää ristiriitaa, jonka Freud rinnastaa murheeseen.⁶⁵¹ Samat naamiokasvoiset naishahmot askarruttavat minuakin, mutta en tukeudu ”eristäytyneen” Schjerfbeckin elämäntarinaa ja erakoitumismyyttiin.

Maalausten naamiokasvoisia katsoessani olen kiinnostuneempi taiteilijarepresentaatiota sukupuolittavasta ja luokittavasta nais erityisistä, sen merkityksestä. Pohdin samoin sitä, miten abstrahoidussa sisätilassa lukevat tai kutovat naamiokasvot voi kytkeä teosnimien kautta ajan luokkanäkemykseen naisesta tai miehestä. Ajattelen, että japanilaistyyppisillä naamioilla peitetyt, naisiksi mekoilla vaetetut hahmot on pelkistämällä myös vieraannutettu. Jo aiemmin esitin ajatuksen siitä, että sukupuolierityisinä monet malleina olleet työläisnaiset pakotetaan samaan muottiin. Huomiotta jääneet eri persoonat, kulttuuri- ja luokkaerot ilmenevät kuitenkin osin maalausten nimistä, jotka kytkevät teokset myös modernisoituvaan yhteiskuntaan.

Schjerfbeckin 1910-luvun omakuvat voi nähdä tavallaan variaatioina naamiokasvoisista tai maskeeratuista ihmishahmoista. Useimmat maalaukset ovat kuitenkin kuvia kuvista pikemmin kuin muotokuvia malleista, joita Schjerfbeck kuitenkin käytti kaiken aikaa. Teoksiin monesti kytkeytyvä abstraktin taiteen henkisyys⁶⁵² olen Stewenin kanssa jokseenkin yhtä mieltä. Se ei liity Schjerfbeckin taiteeseen. Samoin kuin toisaalta siitä, että maalauksissa toistuvat punaiset väritäplät ja punaisella värillä vedetyt harkitut siveltimenvedot ovat kiinnostavia yksityiskohtia, vaikka niitäkään ei kenties pitäisi liikaa psykoanalysoida.⁶⁵³ Mutta jo nuoruudenteoksen ”Leikkipupuja” (1883) yhteydessä Stewen kirjoittaa mielentilasta, uhriutumisen ja väkivallasta, mitä hän tarkastelee psyyken prosessina.⁶⁵⁴ On vaikea ymmärtää uhri-tulkintaa, näen maalauksen pikemminkin esimerkkinä varhaisesta kiinnostuksesta syntetisoivaan pelkistämiseen, värimateriaan, abstrahointiin ja fragmenteista rakentuvaan kuvasommitteluun.

Kun hakemalla hakee elämäkerrallista kytkentää maalauksen aiheeseen, sellaisen saattaa toki löytääkin. Tuolloin, 1880-luvun alun Pariisissa, Schjerfbeck oli auttanut Edelfeltiä ”Louis Pasteurin muotokuvan” (1885) toteuttamisessa ja maalasi myöhemmin siitä tilatun kopion. Voisi olla mahdollista, että Stewenin ”Leikkipupuja”-teoksesta erottama yksityiskohta, vereen viittaava punainen väri, saattaisi liittyä Pasteuriin, joka seisoo muotokuvassaan verta

⁶⁵¹ Ibid, 36. Freud 2005 (1917), 158–174.

⁶⁵² Suomessakin keskusteltiin 1910-luvulla ekspressionistiseen taiteeseen, erityisesti Wassily Kandinskyn taidefilosofiaan kytkeytyvästä taiteen ”henkisyysdestä” tai henkistyneisyydestä. Se liittyi paljolti Strindbergin galleriassa 1914 esillä olleeseen Der Blaue Reiter -ryhmän näyttelyyn, jonka yhteydessä L. Wennervirran tavoin monet kriitikot selostivat mm. Kandinskyn kirjaa *Über das Geistige in der Kunst*.

⁶⁵³ Vrt. Rantala – Saloranta 2003, 22. ”Aistillisuutta ei tarvitse etsiä punaisista huulista, se on läsnä jo itse maalaustapahtumassa. Hannele Rantalan ja Elina Salorannan *Helene. Dialogi kahdelle ihmiselle* (2003) on osa kahden nykyaiteilijan taideteosta. Sen vuoropuhelussa maalaukset irrotetaan niiden tekijästä.

⁶⁵⁴ Stewen 1997, 36.

sisältävien koeputkien ääressä. Yhtä lailla se voisi muistuttaa kaneista, joita tutkimalla Pasteur oli kehittänyt rokotteen vesikauhua vastaan. Edelfeltin Pasteur-muotokuvassa on erityinen tummanpunainen aksentti. Tutkimusmateriaalina oleva osa elävää organismia on irrotettu elollisesta yhteydestään.⁶⁵⁵ Ongelma on siinä, että teos on maalattu signeerauksen mukaan jo 1883 ja ”Louis Pasteurin muotokuva” toisintoineen pari vuotta myöhemmin. ”Leikkipupujen” punainen väri on toki kysymyksiä herättävä yksityiskohta abstrahoituvana väriläikkänäkin⁶⁵⁶. Jossain mielessä se on kiinnostava koko Schjerfbeck-tuotannon kannalta.

Verevä punainen aksentti erottuu selvästi myöhemmin niin monien Schjerfbeckin maalausten hahmojen poskista tai huulista (”Hiihtäjätär”, 1909. ”Perhekoru”, 1916. ”Aseman neiti”, 1918. Omakuvat jne.). Tosin aina kyseessä eivät ole naiset, vaan myös poika voi olla näyttävästi punahuulinen, kuten ”Halkopoika” (1911). Yksityiskohtia tulkitsemalla voi tarkastella kanonisoituja näkemyksiä uudelleen. Stewen on liittänyt ”Leikkipupujen” punaiseen väkivaltaisuuden aksenttiin.⁶⁵⁷ Siksi myös Schjerfbeckiin kytkeytyvät taide- ja kauneuskäsitykset ovat relevantteja tarkastelukohteita, kuten niiden mahdollinen intertekstuaalinen yhteys 1800-luvun lopun naturalismiin, symbolismiin tai dekadenssiin. En silti näe symbolismille ominaista katseen johdattelua kohti näkyvän representaation ulkopuolisia merkityksiä.⁶⁵⁸ Jos niin on, tulkitsijan pitää varautua siihen, että myös ne siirtyvät tämän tekstuaalisen vuoropuhelun mukana uusiin teoksiin.⁶⁵⁹ Schjerfbeckin varhaisteoksista voi toki havaita muodollisia yhteyksiä symbolistien ihaileman Puvis de Chavannes’in pelkistämisen taiteeseen tai Odilon Redonin varhaisteoksiin. Jossain yhteydessä puhuisin ehkä jopa 1800-luvun kauhuromantiikan perua olevista naisvampyyreista, eläimellisyyden merkeistä, jotka on määritelty rationaalisuuden ja maskuliinisuuden feminiinis-seksuaaliseksi vastapainoksi. Representaatio toistuu sittemmin ensimmäisen maailmansodan jälkeisen ajan, Schjerfbeckin maalauksissakin esiintyvän 1920-luvun ”uuden naisen”, ”miehen” tai ”poikamiestyön” hahmossa⁶⁶⁰, joka on jo etäällä 1880-luvun teoksista.

Minua kiinnostavat myös pohdinnat, jotka koskettelevat esimerkiksi Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuva* -romaanin. Jos tässä yhteydessä huomioi myös mahdollisen taiteilijaintention, romaanin lukeneelle Schjerfbeckille Wilden romaani oli samanaikaisesti sekä ”briljantti” että ”hirveä”, ”täynnä totuutta”.⁶⁶¹ Tulkintakohteeni onkin senkaltaisen ”totuuden” esiintyminen ja esittäminen teoksissa, jotka koskettelevat estetiikan kysymyksiä, käsityksiä kauneudesta ja rumuudesta, myös seksuaalisuudesta. Osoitan myöhemmin, että 1900-luvun vaihteen dekadenssi-keskusteluja ei voi täysin välttää. Wilden romaanissa

⁶⁵⁵ Palin 2004, 145.

⁶⁵⁶ Stewen 1997, 36.

⁶⁵⁷ Ibid, 42. Ks. myös Mieke Balin hysteerisestä poetiikasta Bal 1991, 63, 411. Pollock xv, 254.

⁶⁵⁸ Rapetti 2012, 35. Johansson 2010, 196–199.

⁶⁵⁹ Ks. Bal 1991, 52.

⁶⁶⁰ Näyttely *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Musée d'Orsay, Pariisi kevät 2013. Vrt. Hapuli 1992, 113–131.

⁶⁶¹ HS:n kirje Maria Wiikille 1.9.1914. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

taiteilijan maalaama (muoto)kuva muuttuu sitä väkivaltaisemmaksi ja rujommaksi, mitä rankempaa on sen mallin elämä, joka ei kuitenkaan näy mallin omilla kasvoilla. Mallin todelliset kasvot näyttää vasta kuolema.⁶⁶² Tematiikka saattaisi kytkeytyä Schjerfbeckin myöhempiin omakuviin, jotka eivät kuitenkaan ole tutkimukseni aiheena. Olen kulkenut teosanalyttisellä sivupolulla pohtiakseni näkökulmia, joissa eristäytyneeksi katsotun, naiseksi sukupuolitetun taiteilijan teokset on määritelty sielukkaiksi ja henkistyneiksi tämän oman elämän tai representaation kautta.

Hiljaisuuden valinta

Uudet maalaukset saivat 1900-luvulla vähitellen yleisöä ja arvostusta; Schjerfbeck määriteltiin nuorempien aikalaistensa veroiseksi modernismin edustajaksi. Schjerfbeckin teosten merkityksellisyys ja niiden tekijän ”uusi” nousu taidekentälle, taidemarkkinoille ja -julkisuuteen oli paljolti ennen ensimmäistä maailmansotaa aloittaneen nuoren kriitikko-, taiteilija- ja taidekauppiaspolven ansiota. Sukupolvea edusti taidekokoelmaansa aktiivisesti kerännyt, jopa omasta museosta uneksinut toimittaja-kriitikko-keräilijä ja lopulta taidekauppias Gösta Stenman. Uudistunutta Schjerfbeckiä pidettiin pitkään hänen löytönään.⁶⁶³ Useimmat kentän toimijoista olivat monien nuorten taiteilijoiden tapaan kansainvälisen modernin taiteen virtauksia seurailevia miehiä, jotka työskentelivät pääasiassa Helsingissä tai Turussa. Kotimainen taidekenttä oli murroksessa, minkä on nähty olevan seurausta muun muassa jo Schjerfbeckin uran alussa 1880-lukua kuohuttaneesta Ranskan taidepiireissä esitellystä modernismin aallosta.⁶⁶⁴ Myytti Ranskasta taidemaana vaikutti; se oli selvä Schjerfbeckille vielä myöhemminkin⁶⁶⁵, etenkin modernin suuren kertomuksen ”taiteen pääkaupunki” Pariisi⁶⁶⁶. Kuten monille muille taiteilijoille, eikä vain kuvataiteilijoille, Pariisi oli useille silloisen Suomen kulttuurivaikuttajille merkityksellinen 1800–1900 -luvuilla, etenkin ennen ensimmäistä maailmansotaa.⁶⁶⁷ Moni saattoi kuvitella oman ”Pariisinsa” ja käsityksensä pariisilaisesta modernismista käymättä siellä koskaan.⁶⁶⁸ 1900-luvulla myöskään Schjerfbeck ei voinut matkustaa sinne enää, mutta hän seurasi pariisilaista modernia elämää monella tapaa vuosikymmeniä. Se ilmenee myös monista hänen kirjeistään.⁶⁶⁹ Mutta

⁶⁶² Wilde 1982 (1890). Suom. Kai Kaila.

⁶⁶³ Ahtela 1951, 340. Krohn 1971, 55–56. Konttinen 2004a, 250–253. Gösta Stenman kiinnostui Schjerfbeckin taiteesta ensi kertaa Suomen taideyhdistyksen näyttelyssä 1909 ja huomasi erityisesti ”Pukukuvan II” (1908–09). Valkonen 1973. Hjelm 2009, 76.

⁶⁶⁴ Konttinen 2004a, 251.

⁶⁶⁵ Ibid. Konttinen 2004 b.

⁶⁶⁶ Ibid. Ks. Felski 1995, 23. Kortelainen 2002. Palin 2010, 19, 22.

⁶⁶⁷ Ranki 2007, 21, 295–296. Suomalaisia Pariisin kävijöitä ja Pariisissa työskennelleitä taiteilijoita vuosina 1870–1914 oli runsaasti. Heissä oli mm. kirjailijoita, näyttelijöitä, säveltäjiä, muusikoita, arkkitehtejä ja kuvataiteilijoita, kuten Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen, joista ensin mainittu puuttuu Rankin luettelosta. Rissanen kohdalla on mainittu vain vuosiluku 1908, vaikka hän oli Pariisissa useaan otteeseen 1910- ja 20-luvuilla ja asui Ranskassa.

⁶⁶⁸ Palin 2010, 22.

⁶⁶⁹ Schjerfbeck oli opiskellut ja työskennellyt Ranskassa useaan otteeseen 1880-luvulla. Hänen ajatuksensa palasivat Ranskaan monesti myöhemmin 1900-luvulla. Ks. esim. Helene Schjerfbeckin kirjeet Einar Reuterille,

Ranskan taide oli muutakin kuin modernismia. Tutta Palinin mukaan kaikkea 1900-luvun taidetta ei ole syytä kutsua modernistiseksi, joskin modernismin määritelmäksi riittää hänestä reagointi kokemuksiin tai näkemyksiin moderniudesta. Rita Felskistä poiketen Palin muistuttaa, että taiteen formaalis-tekniinen edistys voi olla toisaalta sukupuolinäkökulmasta katsoen konservatiivista, ei-modernia.⁶⁷⁰ Antimodernistinen taide kurkotti väliin taaksepäin, aihepiirinä oli esimerkiksi välimerellinen klassismi. On sitten toinen asia, että vaikka representaatiota tähdentävä realismin perintö on koettu myös maskuliinisena ja sen esittävyyydestä irtautuva modernismi feminiinisenä suuntauksena, eri taidesuuntausten esteettisillä määritelmillä ei ole tekemistä taiteilijan sukupuolen kanssa.⁶⁷¹ Schjerfbeckiä tietäntyyppinen muotoa abstrahoiva modernismi oli kiinnostanut jo runsaat parikymmentä vuotta, 1880-luvun Ranskan ajalta lähtien, ja kuten sanottu, hänen teoksensa suodattavat sen tyyppistä formalistista ajattelua monimuotoisesti. Mutta siihen kytkeytyy koko aikakauden visuaalinen kulttuuri.

Jo ennen vuoden 1917 yksityisnäyttelyä arvostelijat kiittelivät vuolaasti esillä olleita Schjerfbeckin uusia maalauksia ja yrittivät samalla jäljittää esikuvia niille. Keskeiseksi murroskohdaksi muodostui sukupolvitaistojen leimaama syksyn 1912 Suomen taiteilijain näyttely, jossa erityisesti Tyko Sallisen alastomien ”Mirri”-maalausten ”villi eläimellisyys” vei huomion.⁶⁷² Niinpä mukana olleet Schjerfbeckin maalaukset näyttäytyivät kritiikille siinä yhteydessä ”sielukkaina” ja sopivasti vanhanaikaisina. Nimimerkillä Axel Gabriels kirjoittanut taiteilija ja taidekentän moniottelija Axel Haartman⁶⁷³ arvioi Turussa ilmestyneessä *Åbo Underrättelser* -lehdessä erityisesti näyttelyssä esillä ollutta vuoden 1907 maalausta ”Lukevat tytöt”: ”-- ei ylettömän moderni, ei ylettömän merkillinen, mutta sitä leimaa taiteilijattarelle ominainen sielukkuus--”.⁶⁷⁴ ”Lukevien tyttöjen” naamiokasvoiset, puolivartalosta kuvatut, puetut ja istuvat hahmot edustavatkin näkyvästä todellisuudesta kuvapinnaksi etäännytettyä kaksiulotteista representaatiota, joka suorastaan alleviivaa sitä, että kyseessä on kuva, julisteenkaltainen kuva, jolla on etäinen yhteytensä 1800-luvun japanilaisiin puupiirroksiin.

Schjerfbeckin ”sielukkaaksi” määritellyn taiteen nousu yleiseen tietoisuuteen jatkui seuraavina vuosina yhtäaikaan nuoremman miestaiteilijapolven teosten kanssa. Hänen tuotantonsa oli arvioitu jo kotimaisen maalaustaiteen kärkeen. Sitähän Gabriels korosti

20.4.1917, 23.7.1917, 5.11.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. - Schjerfbeck on esimerkiksi arvellut, että Ranska ei merkinnyt hänelle niinkään vaikutteita vaan pikemmin valoa ja ilmanalaa.

⁶⁷⁰ Palin 2010, 22–23. Felski 1995, 23. Felskille modernismi on moderniteetin ulottuvuus.

⁶⁷¹ Wolff 2003, 7.

⁶⁷² H-t. (Heikki Tandefelt) Vernissage i går DT 11.10.1912. Uutinen kertoo näyttelyn avajaisten yhteydessä pidetystä Suomen taiteilijaseuran kokouksesta ja riidasta puheenjohtaja Akseli Gallen-Kallelan ja nuoriin taiteilijoihin kuuluvan Tyko Sallisen välillä. Ks. luku III. Samoin Valkonen 1973, 96–103.

⁶⁷³ Haartman työskenteli Stenmanin salongissa vuodet 1917–20 ja Turun taidemuseon pitkäaikaisena intendenttinä vuodet 1923–53.

⁶⁷⁴ A.G. Gabriels (Axel Gabriels): Finska konstnärers utställning ÅU 11.10.1912. Konttinen 2004a, 251.

Malmössä olleen Itämeren alueen taiteen näyttelykriitikissään.⁶⁷⁵ Mutta samalla tavoin myös muut kriitikot ja taidekentän toimijat luokittelivat Schjerfbeckin sukupuolittamalla, siis ajan tavan mukaan asettamalla ”neidin” lähinnä ”naispuolisten maalareiden” kärkeen⁶⁷⁶ ja samalla myös Suomen taiteen kaanoniin, johon naistaiteilijat eivät olleet juuri kuuluneet.⁶⁷⁷ Arvostelijoiden Schjerfbeck-yhteydessä viljelemän ”sielukkuuden” on katsottu liittyvän aiemmin mainitsemaani symbolismiin – siis olemassaolon kysymysten pohtimiseen – ihmisen sisäisen maailman ja näkyvän tuolla puolen olevan tekemisen näkyväksi, joka olikin ajan diskurssi.⁶⁷⁸ Monista sen merkityksellisyyteen viittaavista tulkinnoista huolimatta en pysty kytkemään symbolismia Schjerfbeckin taiteeseen muutoin kuin tyylillisen syntetismin tai joidenkin kuvaelementtien osalta.

Puhe eristäytymisestä nousee esiin Henrik Wivelin tulkinnoissa, joissa intertekstuaalisuus näyttää monenlaisina merkityksinä. Wivel nimeää Schjerfbeckin ”avainteokseksi” ”Hiljaisuuden” (1907), silmät kiinni olevan naisen muotokuvan, jonka suggestiivisuuden ja keskittyneen ilmeen kehukseen hän on asettanut myös nimeänsä Odilon Redonin ohjelmallisen naiskuvan ”Suljetut silmät” (1890).⁶⁷⁹ Suljetut silmät oli 1890-luvun eurooppalaisen symbolismin keskeisiä aiheita, joka kuvasi ajatusta subjektiivisen näkemyksen ja itseilmaisun ensisijaisuudesta objektiivisuuteen pyrkivään luonnonjäljentämiseen nähden.⁶⁸⁰ Wivelin mukaan ”Hiljaisuuden” naista ympäröivä da vincimäinen sfumato ja ”sielukkuus” yhdistyvät tasapainotilaan ja ”henkisen riippumattomuuden auran”, jonka Schjerfbeck on saavuttanut ”eristäydyttyään vapaaehtoisesti” Hyvinkäälle.⁶⁸¹ Myönnän, että tulkinta on kiinnostava jo siinäkin mielessä, että Schjerfbeck maalasi samaan aikaan sisätiloissa istuvia tai lukevia naamiokasvoisia hahmoja, jotka asettuvat lukevan naisen kuvatyyppiin. Tämän tulkinnan mukaan ”eristäytyminen” on riippumattomuutta. Mutta kun paneutuu Wivelin luentaan, huomaa, että taide ja elämä näyttäytyvät toistensa kautta jälleen niin, että elämä selittää taidetta; taiteen ehtona on taiteilijan eristäytyminen muista. Nyt kyse on kokemuksellisuudesta. Tulkitsijana Wivel ei selitä taiteilijan eristäytymistä erakkomyytin kautta vaan kahtalaisesti, sekä vastarinnan strategiana että riippumattomuutena,

⁶⁷⁵ Axel Gabriels, ”Baltiska utställningen. Bref till Dagens Press”. DP 2.8.1914.

⁶⁷⁶ Ibid. Schjerfbeckin luokitteli samoin mm. myös Helsingin Sanomien Edvard Richter, jonka samanaikaisista kirjoituksista myöhemmin.

⁶⁷⁷ Schjerfbeckiä oli arvostettu heti nuorena taiteilijana 1880-luvulla. Hänen teoksiaan ei ollut mukana Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn Suomen tai Venäjän Suomen osastoissa eikä myöskään Pariisin vuoden 1908 salongin Suomen osastossa. Näihin näyttelyihin valittujen joukossa oli harvoja naisia. Ks. tämän tutkimuksen prologi.

⁶⁷⁸ Esim. Rapetti 2012.

⁶⁷⁹ Wivel 1997, 30. Pinchon 2011, 29–30. ”Suljetut silmät” on keskeinen teos, jota toteuttaessaan Redon hylkäsi aiempien teostensa kirjalliset viitteet ja siirtyi väreihin. Öljyväriteoksesta on toinen, pastellein tehty versio (1892). Teos liittyy varhaisrenessanssin ”Venuksen syntymä” -teemaan ja ilmentää Redonin ja hänen aikalaistensa kiinnostusta 1400-luvun taiteeseen. – Schjerfbeck on oletettavasti tuntenut Redonin taidetta, koska ilmeisiä yhtymäkohtia on myös hänen muissa 1900-luvun alun teoksissaan.

⁶⁸⁰ Lukkarinen 2007, 21. Riikka Stewen on puhunut ”mykästä itseensäsulkeutuneisuudesta”.

⁶⁸¹ Wivel 1997, 30.

mahdollisuutena oman taiteellisen ilmaisun syventämiseen.⁶⁸² Jos pitää ”Hiljaisuus”-maalausta avainteoksena, sitä voisi tarkastella tutkimuskysymysteni ja myös Walter Benjaminin mallin kautta; se on jonkinlainen liikahtus, dialektinen unikuva, tai kuten Mieke Bal on ehdottanut toisessa yhteydessä käsitteellistä käännöstä, oman ilmaisukielen hahmottelua.⁶⁸³ 1900-luvun alussa Schjerfbeck oli taiteilijana jo koulukunnista riippumaton ja saattoi tehdä tulkintojaan tai kokeiluja näkemästään taiteen kuvakulttuurin aineistosta haluamillaan tavoilla.

Olen nyt tarkastellut pitkään Schjerfbeck-yhteydessä sitkeästi esiintyvää eristäytyneen taiteilijan representaatiota. Yksinäisyyden kerrostunut korostuneisuus on silti problemaattinen piirre. Sukupuolittava eristäytymispuhe koskee osin siis Schjerfbeckin muuttoa 1900-luvun alussa Helsingistä Hyvinkäälle. Sitä ei ole ajateltu taidehistorialliseksi rinnakkaisilmiöksi muutamien miestaiteilijoiden samanaikaiselle siirtymiselle kaupungista maaseudulle, esimerkiksi Pekka Halosen ja Eero Järnefeltin Tuusulan- tai Akseli Gallen-Kallelan Ruoveden-muutoille.⁶⁸⁴ Kun eristäytymisestä puhutaan usein tiettyjen taiteilijoiden kohdalla, myytiin ei ole kirjautunut mahdollisuutta, että taiteilija on halunnut vain työrauhaa. Sama koski myöhemmin myös Georgia O’Keeffeä, joka 1920-luvun jälkeen muutti New Yorkista Uuteen Meksikoon.⁶⁸⁵ Totesin jo, että harvoin on ehdotettu, että Schjerfbeckin lähtö Helsingistä olisi ollut tietoinen hiljaisuuden, siis riippumattomuuden valinta. Puhumattakaan, että sitä ei ole ajateltu vastarinnan strategiana 1900-luvun alun suomalaiskansalliselle identiteettipuheelle ja päätökselle, jona monet ruotsinkieliset pitivät suomenkielisten Kalevala-hurmista.⁶⁸⁶ Se olisi mahdollista Schjerfbeckin kohdalla. Synnyinkaupungin jättämistä on selitetty hänen yhteydessään myös ammatillis-henkilökohtaisilla syillä, joista osa olisi ollut 1890-luvun perua; muun muassa seurausta Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulun opetustyön hankauksista ja kiistoista.⁶⁸⁷ Taidehistorioitsijat ovat tarkentaneet muitakin myytin kaltaisia käsityksiä, mutta esillä yhä on tutkimukseen perustuvaa ja perustumatonta populaaria tietoa.⁶⁸⁸

Schjerfbeckin taiteilijanroolista on päätelty monia asioita jo maalausten malleista. On esitetty, että hän on ollut lähinnä ”naisen” arkea eläneiden naisten ja lasten kuvaaja, mikä aiheiden puolesta pitääkin paikkansa. Sitä ei ole kuitenkaan nähty modernina piirteenä vaan syrjässä olona. Arjen moderniutta ei ole korostettu. Palaan nyt ajatukseen modernista julkisesta ja

⁶⁸² Ibid, 25–26.

⁶⁸³ Benjamin 1986 (1955), 53. Bal 2002, 56–95.

⁶⁸⁴ Holger 2002, 33. Holgérin mukaan Schjerfbeck vain muutti Hyvinkäälle, pois kaupungista, kuten niin monet muut 1900-luvun vaihteen taiteilijat.

⁶⁸⁵ Swinth 2001. Erakoitumisen myytti Georgia O’Keeffe -yhteydessä.

⁶⁸⁶ Ks. Wivel 1997, 25. Lukkariinen 1997, 9. Käsittelee Edelfeltin Vänrikki Stool -kuvitusta *Kalevala*-innostuksen vastapainona. Vrt. Holgér 1997, 17. Edelfeltin skandinavismista. Konttinen 2004. Ks. Kortelainen 2002. Kortelainen 2006.

⁶⁸⁷ Konttinen 2004, 184–191. Holgér 2011, 14.

⁶⁸⁸ Holger 1987. Konttinen 1989. Konttinen 1991. Holger 1992. Ahtola-Moorhouse 1992. Hämäläinen-Forslund 2002. Konttinen 2004a.

yksityisestä (kaupungin tai kodin) tilasta sukupuolitettuna jakona. Sen mukaan moderni julkinen tila on miesten ja alaluokkaisten katunaisten reviiriä, kun taas kunniallisten keskiluokkaisten naisten yksityinen tila on koti, mutta syrjässä modernista.⁶⁸⁹ Muiden muassa brittitutkija Judy Giles on osoittanut – tosin 1900-luvun myöhempien esimerkkien avulla – että naisten tilaksi paljolti määritelty koti kuuluu yhtä lailla modernin piiriin.⁶⁹⁰ Taiteilijuus oli naiselle jo moderni valinta.⁶⁹¹ Myös Schjerfbeck työskenteli kotona, käytännön syistä, ja eli siellä äitinsä sekä monien naapuriston naisten ja lasten keskellä. Hän oli naimaton ja lapseton, mutta yritti keskittyä ammattiinsa naisille kuuluvaksi katsottujen arkipäivän ”kahden velvollisuuden”, kodin taloustöiden ja sairaanhoidon välissä.⁶⁹² Taloustyöt eivät toki olleet säätyläisnaisten elämää, johon kuuluivat myös palvelijat. Niitä vaatimattomasti ja niukasti eläneillä Schjerfbeckeillä ei ollut. Mutta koti ei ole ollut välttämättä pakoa modernista kaupunkikulttuurista⁶⁹³, jota sen ajan Hyvinkää ei edes edustanut. Tässä tapauksessa koti oli työpiste, josta käsin saattoi seurata hanakasti modernin elämän eri puolia, esimerkiksi ulkomaisista aikakauslehdistä. Koti oli myös taiteilijan oma huone.⁶⁹⁴ Osaselitys kotona pysyttelyyn ja lähimiljöön aihevalintoihin oli sekin, että liikkuminen oli hankalaa.

Normin ylityksiä

Huolimatta muutamista asunnon lähistöllä toteutetuista Hyvinkään asemanseudun kuvista Schjerfbeckin 1900-luvun alkuvuosikymmenten aiheet keskittyivät paljolti sisätilojen yksityisyyteen. Teokset kuvaavat huoneessa istuvia, seisovia tai lukevia naisia, jotka yleensä on yhdistetty taiteilijoiden usein ”naiselliseksi” määriteltyyn tuotantoon. Niiden perusteella on päätelty, että Schjerfbeck keski-ikäistyessään etäännyi 1900-luvun alussa ”miehisestä katsomistavasta” ja loi oman ”naisellisen” kuvakielensä”.⁶⁹⁵ Schjerfbeck oli täyttänyt 50 vuotta vuonna 1912, jolloin hän maalasi ”Omakuva”. Tässä yhteydessä määritykset ”naisellinen kuvakieli” ja keski-ikä kytkeytyvät mielestäni väkimmäisistä näkemyksiin miesten miellyttämisestä ja ruumiin häpeästä vapautumisesta, tai päätelmiin siitä, että ei ole seksuaalisesti kelvollinen.⁶⁹⁶ Sen sijaan taiteilijana Schjerfbeck oli tuolloin jo siinä vaiheessa, että hän saattoi toteuttaa versionsa modernismista ja kehittää myös taiteen sukupuolinnormit ylittävän oman kuvakielensä, jonka hän oli tosin aloittanut jo 1880-luvulla Ranskassa.⁶⁹⁷ Jos ylipäättään käyttää sukupuolierityistä nimitystä taiteilijasta, on kuitenkin tähdennettävä, että

⁶⁸⁹ Pollock 1988.

⁶⁹⁰ Giles 2004. Vrt. Saarikangas 1993.

⁶⁹¹ Vrt. Viljo 2004.

⁶⁹² Esim. HS:n kirje ERlle 22.7.1916. HS ER:lle 10.11.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Schjerfbeck kirjoittaa ”Marta-huolista.”

⁶⁹³ Giles 2004, 8.

⁶⁹⁴ Woolf, 1980. Suom. Kirsti Simonsuuri.

⁶⁹⁵ Laurila-Hakulinen 2001, 28. Ks. myös Hämäläinen-Forslund 2001, 83. Hämäläinen-Forslund on nähnyt Schjerfbeckin teoksissa yhteyden Marta Wendelinin taiteeseen. Vrt. Karjalainen 1993. Tuula Karjalaisen mukaan Wendelinin teokset olivat 1930-luvun valtavirtaisia ja populaareja ”schjerfbeckejä”.

⁶⁹⁶ Laurila-Hakulinen 2001.

⁶⁹⁷ Kortelainen 1996, 87–98. Viittaus liittyy vuoden 1880 ”Haavoittunut suomalainen soturi” (”Kuoleva soturi”) –maalaukseen.

harvan tuon ajan naistaiteilijan teoksissa on niin keskittyneitä mieskuvauksia kuin juuri Schjerfbeckillä. Onpa kysymys tekijän omista tunteista, (miesten) miellyttämisestä ja halusta tai sitten ei, osa maalauksista poikkeaa selkeästi dikotomisesta mies- tai naiskuvausten normista. Mieskuvat ovat välillä hahmoiltaan aistillisia ja eroottisia, kuten naiskuvatkin. Molemmat ovat välillä androgynisti sukupuolten välisiä.

Aiheenvalintaa on perusteltu sillä, että vaikka mieskuvia on vähän suhteessa nais- ja lapsikuvien määrään, aikansa naistaiteilijaksi Schjerfbeck maalasi paljon miehiä. Näitä mieskuvia on pidetty ajalleen epätavallisina ”maskuliinisuudessaan”. Niiden on katsottu ilmentävän rohkeutta katsoa miestä. Anja Olavinen on tähdentänyt sitä jo 1800-luvun varhaisten harjoitelmien poikkeuksellisen aistillisella katseella.⁶⁹⁸ Näin ajatellen Schjerfbeck olisi ylittänyt aikansa naistaiteilijalle sopivan katsojan roolin. Poikkeuksellisuus onkin todennäköistä, jos mittapuuna on 1800-luvun lopun normi naisen kuva-aiheista ja tarkastelutavasta. Päätelmää voisi taas täsmentää Janet Wolffin tavoin, että julkisen ja yksityisen tilan aiheet eivät välttämättä jäsenny taiteilijoiden sukupuolen mukaan, puhumattakaan miestaiteilijan oletetusta maskuliinisuudesta tai vastaavasti naistaiteilijan feminiinisyydestä.⁶⁹⁹ Kyse ei välttämättä ole miesmallin tai -representaation maskuliinisuudesta tai vaihtoehtoisesti naismallin ja -representaation feminiinisyydestä. Tulkintoihin ovat vaikuttaneet lähinnä taidekenttään rakentuneen sukupuolijärjestelmän hierarkiat. Toisten taiteilijoiden teokset on vain määritelty biologisin perustein ”naisten teoksiksi”⁷⁰⁰. Ne on aikoinaan normitettu ja vähitellen luonnollistettu tekijän sukupuolen mukaan erilaisiksi kuin biologisesta näkökulmasta arvioidut toisten taiteilijoiden teokset.

Toinen asia sitten on se, mihin jo viittasin. Wolffin esimerkkinään käyttämän Gwen Johnin tavoin Helene Schjerfbeckin kaltaiset ammatikseen taiteilijat eivät välttämättä alistuneet työtään itsestään selvästi sukupuolittavan normin mukaisiin käytäntöihin. Sama on koskenut myös naistaiteilijan tuotantona aikoinaan arvioidun Fanny Churbergin maalauksia, joissa ”miehekkäiksi” ja ”naisellisiksi” aikoinaan määritellyt elementit sekoittuvat toisiinsa.⁷⁰¹ Schjerfbeck piti itseään normeista riippumattomana taiteilijana, kun taas hänen teoksiaan arvostavat kriitikot korostivat monesti ”neiti” Schjerfbeckin olevan taiteilijana poikkeus. Normeista poikkeavana teoksena mainittakoon varhainen esimerkki tutkimukseni ulkopuolelta, aiheeltaan normatiivinen naistaiteilijan maalaus ”Nainen ja lapsi” (1886), joka löytyi yllättäen kesällä 2012 Ateneumin Schjerfbeck-näyttelyn yhteydessä. Selin olevan naisen sylistä kurkistaa lapsi, jolta näkyy osa kasvoja ja suoraan katsojaa tuijottava yksi silmä.

Tätä tutkimusta haastaa kuitenkin aihe ”Halkopoika”, josta Schjerfbeck teki vuosina 1910-12 monta versiota mallinaan hyvinkääläinen Einar Sahrman (Mäkinen). Kirjeessään Reuterille

⁶⁹⁸ Olavinen 2012, 33–43. Holmér 1997, 77–87.

⁶⁹⁹ Wolff 1994, 123–124, 130–132. Wolff 2003, 86–108.

⁷⁰⁰ Wolff 1994, 131. Wolff 2003, 87, 104. Vrt. Tamar Garb, ”L’art féminin: the formation of critical category in late nineteenth-century France”, *Art History*, 12 (1), March 1989.

⁷⁰¹ Konttinen 2012 (1997), 187.

Schjerfbeck mainitsee sen ”ohjelmateoksena”.⁷⁰² Versioista erityisesti vuonna 1911 valmistunut ”Halkopoika II” sai heti hyvän vastaanoton, kun se oli esillä ensin Turun taideyhdistyksen näyttelyssä vuonna 1913 ja seuraavana vuonna Suomen taiteilijain näyttelyssä Ateneumissa. Punahuulinen hahmo lähes valkoiseksi kalkittuine naamiokasvoineen on androgyyninäkin feminiiniseksi abstrahoitu isokorvainen, lyhythiuksinen hahmo, joka on etäännytynyt ”Halkopoika I:n” (1910–11) realistisemmasta versiosta. Sen sijaan vesiväreillä ja hiilellä toteutettu harjoitelma ”Halkopojan pää” (1910) antaa vihjeitä ”ohjelmateoksen” arvoituksen ratkaisuun. Maalauksen itu saattaisi olla esimerkiksi aiemmin mainitsemassani Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuvassa* (1890), turmeltumattoman ja turmeltuneen aistillisuuden kuvauksessa. Wilde kuului aikoinaan englantilaiseen The Aesthetic Movementiin ja kirjoitti Dorian Grayn rinnalla taidetta käsittelevät esseensä *The Decay of Lying* sekä *Pen, Pencil and Poison*, joissa hän esitti näkemyksiään naturalismin naurettavuudesta.⁷⁰³ Jätän sivuun mahdolliset yhteydet kyseisiin esseisiin mutta ehdotan, että kasvoiltaan karrikoidun ”Halkopojan” versiot kuuluvat kenties taiteellisen prosessin näkyviin käänteisiin Schjerfbeckin 1900-luvun alun tuotannossa. Androgyyni poikahahmo on maalauksena avoimen aistillinen verrattuna edellisvuosien vähitellen pelkistyvien maalausten figuureihin, so. naamiokasvojen taakse suljettuihin, katsojalta katseensa kätkeviin tai selkensä kääntäneisiin julisteenomaisiin naishahmoihin, jotka istuvat, lukevat tai kutovat. Kuten olen jo toisaalla esittänyt, luokkanäkökulman lisäksi naamiota tai maskeerattuja kasvoja voisi lukea myös androgyyneinä tai sukupuoltenvälisyyden ylityksinä.

Vuoden 1909 androgyyni ”Hiihtäjätär” (Englantilainen) on sukupuolten välisyydessään jo kuin ”Halkopojan” vanhempi versio tai kuin japanilaisen kabuki-teatterin naista esittävä miesnäyttelijä valkaistuine naamiokasvoineen, jossa posket ja huulet ovat vahvasti punatut.⁷⁰⁴ Usein punaiset tai muunväriset täplät toistuvat Schjerfbeckin monissa maalauksissa katsetta kiinnittävinä merkityksellisinä yksityiskohtina. Itse maalauksen väriäistillisuus on keskeisintä. Vuosikymmeniä myöhemmin Ahtela näki täplät ”kuvatun henkilön sielusta väreilevinä sävelinä”; vuonna 1951 ilmestyneen Schjerfbeck-elämäkerran mukaan taiteilija oli kutsunut niitä henkilön astraaliruumiin väreiksi.⁷⁰⁵ En ole kuitenkaan löytänyt perusteita väitteelle, jonka mukaan teosofia olisi kiinnostanut Schjerfbeckiä. Vaikka vahvasti tyylieltyä ”Halkopoika II:ta” ihasteltiin heti sen ollessa esillä näyttelyissä, myös jonkinlainen luokkakatse vaikutti maalauksesta tehtyihin arvioihin. Reuter-Ahtela on esittänyt samassa

⁷⁰² HS:n kirje ER:lle 22.7.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁷⁰³ Lukkarinen 2007, 125. Wilde julkaisi esseensä kirjoituskokoelmassa *The Intentions* (1891). Samaan esteettiseen liikkeeseen kuului myös James Abbot McNeill Whistler, jonka essee *The Ten O'Clock Lecture* (1892) on eräänlainen dekoratiivisten muotoelementtien puolustuspuhe. Siihen sisältyi kuitenkin myös ajatus musiikin ja maalaustaiteen värien rinnakkaisuudesta. Ks. Thomson 2012, 154.

⁷⁰⁴ Vrt. kirjallinen viittaus Thomas Mannin romaaniin *Kuolema Venetsiassa*, 1912.

⁷⁰⁵ Ahtela H. 1951, 333.

yhteydessä, että hahmoa pidettiin epätodellisena ja se nimettiin ”kulttuurin hapattamaksi”, ”työläisryysyihin puetuksi ylimyslapseksi”.⁷⁰⁶ Näin ollen myös dekadenssin vihje olisi nähty.

Palaan takaisin Schjerfbeckin taiteilijarepresentaatioon ja sen normipoikkeamiin. Yksinäisen, sairaan ja eristäytyneen taiteilijan lisäksi on puhuttu suomea ymmärtämättömästä, ruotsinkielisestä, naimattomasta ja vaatimattomasta naisesta. Representaation häilyvänä perustana on taiteilijan oma yksityinen elämä. Keskisäätyinen Schjerfbeck ruotsinkielisen ylemmän säätyläistön tapoja vaalivine äiteineen asui Hyvinkäällä 1900-luvun alusta aina 1920-luvun puoliväliin, jolloin hän muutti Tammisaareen äidin kuoleman jälkeen. Siirtymisen Helsingistä Hyvinkäälle oli aiheuttanut heikentynyt terveys ja Schjerfbeckin oman muistelman mukaan lääkärin suositus.⁷⁰⁷ Vaikka lonkkasairauden hoito tuskin kaipaa erityistä ilmastotyyppiä, muutto oli merkinnän mukaan kohdistunut kuivempaan ja ohuempaan ilmastoon, määntymetsää kasvavalle ja Salpausselän harjulle sijoittuvalle paikkakunnalle, kauas Helsingin kosteasta meri-ilmasta. Taiteilijan veli, arkkitehti Magnus Schjerfbeck oli suunnitellut vuonna 1896 toimintansa aloittaneen Hyvinkään parantolan päärakennuksen viereen puuhuvilan lääkärin asunnoksi. Sisar ja äiti, Helene ja Olga Schjerfbeck olivat olleet Hyvinkäällä jo kahdesti aiemmin toipumassa parantolassa ja nauttimassa ilmanalasta.

Nykyinen kaupunki sijaitsee pohjoisella Uudellamaalla. Mutta vielä 1900-luvun alussa Hyvinkää oli eteläiseen Hämeeseen, Hangon ja Pietarin ratojen risteykseen, kahden kunnan rajamaille vähitellen muotoutunut pieni maalaispaikkakunta. Elämää leimasi kuitenkin modernisaatio, monikulttuurisesti kansainvälinen parantola sekä rautatien risteysasema. Asema- ja parantolakylä kasvoi ja teollistui vähitellen Hyvinkäälle perustetun villatehtaan myötä. Tilanne muuttui, kun Hyvinkäältä muodostettiin kunta vuonna 1917. Paikkakunnan asukkaista suurin osa oli nyt suomenkielisiä. Ylemmän keskiluokkaan kuuluvat tehtaan johtajat ja lääkärit puhuivat ruotsia, ja heistä muutamien kanssa kumpikin Schjerfbeckien naisista seurusteli, erityisesti Olga Schjerfbeck.⁷⁰⁸ Keväällä 1918 Hyvinkäätä järkyttäneen sisällissodan ajan Schjerfbeckit viettivät rautatien toisella puolella parantolan suojissa.⁷⁰⁹ Heidän kotinsa tuntumassa rautatieaseman lähellä käytiin samaan aikaan ankaria taisteluita punaisten ja valkoisten välillä. Asemanseudulla oli jo koettu aiemmin maan rajojen ylikin vaikuttaneita dramaattisia tapahtumia, suurlakko vuonna 1905 ja ensimmäisen maailmansodan syttyminen.⁷¹⁰ Arvelen, että Suomen itsenäistyessä ja suomenkielistyessä myös Schjerfbeckien suomenruotsalaisuus alkoi korostua Hyvinkäällä. Se saattoi olla

⁷⁰⁶ Ibid, 335–336. Schjerfbeck teki aiheesta myös miniatyyrin tarkoituksena lähettää se tuberkuloosimerkkiä varten järjestettyyn kilpailuun.

⁷⁰⁷ HS. Schjerfbeck's självbiografi (M.S.) Gösta Stenmanin arkisto. Arkistokokoelmat. KG.

⁷⁰⁸ Ibid, 47–50.

⁷⁰⁹ Bergström 2001, 49.

⁷¹⁰ Ibid.. Ks. Kemppainen, Jouni ja Elomaa, Pekka 2007. *Paha maisema*. Helsingin Sanomat. Elomaan monivuotinen kuvausprojekti keskittyy vuoden 1918 sisällissodan teloituspaikkoihin.

osittainen syy siihenkin, että suomea huonosti osaava Helene Schjerfbeck alkoi viihtyä vanhassa ruotsinkielisessä Tammisaari-Ekenäsin kaupungissa⁷¹¹, jonne hän sittemmin muutti.

Hyvää modernistista taidetta

Toisin kuin myytissä historiallinen henkilö, taiteilija nimeltä Helene Schjerfbeck ei ollut unohtunut 1900-luvun alkuvuosina. Teoksista aistittava uuden maalaustaiteen idea oli jo huomattu. Vaikka maalauksia ei nähty 1900-luvun alussa Helsingin näyttelyssä, niitä oli ollut moneen otteeseen esillä Turussa, etenkin Victor Westerholmin johtamassa uudessa Turun taidemuseossa. Pian niitä esiteltiin myös Helsingissä.⁷¹² Schjerfbeckiä jo varhain ylistänyt kriitikko oli turkulainen Axel Gabriels. Oulusta Helsinkiin vastamuuttanut Gösta Stenman puolestaan oli havahtunut Schjerfbeckin taiteen moderniuteen tietävästi keväällä 1909 nähtyään Suomen taideyhdistyksen galleriassa Ateneumissa ”värin ja pintojen suhteen jännittyvän” maalauksen ”Pukukuva II” (1908-09), jota moni ei ollut huomannut vielä.⁷¹³ Euroopassa matkustellut Stenman oivalsi taiteellisen merkityksen Schjerfbeckin teoksille, joita Suomen taideyhdistys oli ostanut vuosinäyttelyistään arpajaistaiteeksi, ja alkoi hankkia niitä eri henkilöiltä kokoelmaansa vuonna 1912.⁷¹⁴ Stenman oli silloin toimittajan ominaisuudessa nostanut julkisuuteen jo Tyko Sallisen.⁷¹⁵ Molemmat taiteilijat teoksineen olivat sittemmin tämän taidekauppias- ja keräilytoiminnan keskeisiä tekijöitä. Modernisaation merkki oli sekin, että hän maksoi heille palkkaa. Taiteilijakoulukuntaa kokoelmansa kautta rakentava Stenman matkusti Schjerfbeckin luokse Hyvinkäälle vuoden 1913 syksyllä ja palasi mukana muiden suosikkitaiteilijoidensa teoksia.⁷¹⁶ Osan kokoelmasta Stenman realisoi heti vuonna 1914 avaamassaan taidesalongissa, koska ensimmäisen maailmansota vaikutti rahanarvon muuttumiseen. Siinä yhteydessä hän myi valikoiman Schjerfbeckin uusia ja myös vähän vanhempia teoksia muun muassa Suomen taideyhdistykselle.⁷¹⁷

⁷¹¹ Konttinen 2004a., Kähkönen 2008, 52–53. – Kähkönen muistuttaa kirjassaan, että 1920–30 –lukujen Tammisaarikin oli jakautunut. Oli ruotsinkielinen Ekenäs, jossa Schjerfbeck asui ja oli vankileirien suomenkielinen Tammisaari.

⁷¹² Konttinen 2004a, 251.

⁷¹³ Ahtela 1945, 76. Konttinen 2004a, 253. Schjerfbeck kehittää maalaustensa uutta väripalettia Pukukuvia maalatessaan. Kuvaliitteen teksti.

⁷¹⁴ Ahtela 1945. Stenman osti kokoelmaansa arpajaisvoittona yksityiskokoelmiin joutuneet ”Lukevat tytöt”(1907) ja ”Pukukuvan”(1908–09). Arell 1992, 91. Toisin kuin Ahtela Arell esittää, että Stenman ei mainostanut Schjerfbeckiä vielä tuossa vaiheessa. Tieto on kumottu. Ks. Hjelm 2009.

⁷¹⁵ DT 28.4.1912. Valkonen 1973, 96.

⁷¹⁶ Ahtela 1945, 76. Krohn 1971, 55. Kirjoittaa Stenmanin suunnitelleen ”unelmamuseota”. Konttinen 2004a, 252–254. Vrt. Holger 1987, 27. Stenman jatkoi käyntejään ja toi Schjerfbeckin nähtäväksi omasta yksityiskokoelmastaan muiden suosimiensa taiteilijoiden teoksia, mm. Juan Gris’n, Marie Laurencinen, Tyko Sallisen ja Juho Mäkelän maalauksia.

⁷¹⁷ Konttinen 2004a, 254–255.

Schjerfbeckin teosten merkitystä ja keskeistä paikkaa Suomen taiteessa korosti monessa yhteydessä Axel Gabriels, joka tällä kertaa kirjoitti *Dagens Press* -lehteen.⁷¹⁸ Gabriels oli Schjerfbeckin teoksia arvostaneita kriitikoita, itsekin taiteilija, joka myöhemmin työskenteli muutaman vuoden Stenmanin taidesalongissa. Hän oli oletettavasti nähnyt tämän uusia maalauksia näyttelyissä jo vuosia aiemmin Turussa, ennen kuin niitä esiteltiin Helsingissä. Saman vuoden 1914 syksyllä Schjerfbeckin teokset huomattiin myös Malmön Itämeren alueen näyttelyn menestystä säestävässä Suomen taiteilijain 24. syysnäyttelyssä Ateneumissa. Muun muassa maalaukset ”Ompelijatar” (Työläisnainen, 1905), ”Tytö keinutuolissa” (1910), ”Pukukuva II” ja ”Omakuva” (1912) olivat esillä. Monet kriitikoista ihailivat maalaustyyliä, erityisesti pelkistyneisyyttä ja ajan kiinnostuksen mukaisesta ”henkevyttä” samoin kuin ”haikaa tunnekylläisyyttä”. Istuvien tai seisovien naishahmojen naamiokasvoja ei mainittu. Jälleen Axel Gabriels ylisti Schjerfbeckiä ja sillä kertaa *Åbo Underrättelser*issä kirjoittaen, että kyseessä oli ”todellinen triumpf”.⁷¹⁹

Merkityksen huomasi moni, mutta taiteilijan sukupuoleen liittyi kuitenkin muutamia muitakin ulossulkevia ja vieraannuttavia piirteitä. Suomen taiteilijain 24. näyttelystä useita arvioita kirjoittanut *Helsingin Sanomien* Edvard Richter julkaisi nyt ensimmäisen vain Schjerfbeckin teoksille omistetun sanomalehtiartikkelin ja korosti puolestaan niiden ”sielukkuutta”, samoin kuin ehjää tyyliä”. Arvio keskittyi esimerkiksi vuoden 1912 ”Omakuvaan”, jonka harmaanvihreän sinapinkeltaisessa värikentässä tulkitsija näki ”synnynnäisen väriniekan, jommoisia meillä on niin harvoin, että ne voisi sormin luetella”. Richter toisti aiemman näkemyksensä ja tähdensi taiteilijan naiseutta. Schjerfbeck oli hänestä ”koko maailmantähteen verraten poikkeuksellinen”, joskaan sukupuolta ei voinut välttää: -- ”aikoihin kehittyi nainen taiteilijaksi, mutta yhtä aikoihin hänen kehityksensä loppuu.” ”Omakuvan” ääressä huomio kiinnittyi myös taiteilijan oletettuun ruumiillisuuteen, kehon heikkouteen. Se ei välttämättä ilmene rintakuvaksi sommitellusta maalauksesta. ”-- nti Schjerfbeck on ruumiillisesta heikkoudestaan huolimatta tai kenties sen vuoksi syventymistään syventynyt ja hänen kaikista viimeisimmät työnsä ovat hänen parhaimpiaan”, kriitikolla oli tarve nostaa taiteilija huipulle. Tosin sukupuoli sekä Schjerfbeckin ikä ja heikentynyt keho olivat mukana merkityksenannossa. Niinpä Schjerfbeck ei ollut parhaimpia taiteilijoita vain Suomessa vaan myös laajemmalla alueella, tosin sukupuolivarauksella. ”Pohjoismaisista naistaiteilijoista hän on etevimpiä, nerokkaimpia”, Richter huipensi arvion Schjerfbeckin taiteesta, jonka hän oli rinnastanut jo J.A. M. Whistlerin, Vilhelm Hammershøjn ja Puvis de Chavannes’in teoksiin.⁷²⁰

Aikakauden monimerkityksisen sukupuolen totesi ääneen myös *Uuden Suomettaren* nimettömäksi jäänyt kirjoittaja, jonka mukaan Schjerfbeck naisena oli lähes voittanut ”luonnonlain”, siis nais erityisen biologiseen määrittelyyn keskittyneen myytin. Kirjoittajan

⁷¹⁸ Axel Gabriels, ”Baltiska Utställningen”, *DP* 2.8.1914.

⁷¹⁹ G-s (Axel Gabriels), ”Några utställningar i Helsingfors”, *ÅU* 22.11.1914.

⁷²⁰ E. R-r (Edvard Richter), ”Syysnäyttely II avattu”, *HS* 8.11.1914. ”Syysnäyttely II. Helene Schjerfbeck”, *HS* 22.11.1914.

mukaan historia on käsitelty (kuva)taidetta yleensä ”miehisenä temmelyskenttänä”.⁷²¹ Huolimatta siitä, että Schjerfbeck sukupuolitettiin korostamalla häntä ”naistaiteilijana”, teosten merkitys oli nyt tunnistettu ja tunnustettu laajasti myös kotimaan kritiikissä. Ajan taidepuheessa maalaukset saivatkin edustaa kriitikkojen hyväksymää henkistynyttä ja klassista modernismia, josta tuli vähitellen täkäläistä valtavirtaa.

Kriitikoiden ja taidekauppiaiden Schjerfbeckin maalauksiin kytkemät karakterisoinnit ”pelkistyneisyys, henkisyys ja sisäinen tunne” ovat piirteitä, jotka on kytketty klassisen tai maltillisen modernin taiteen käsitteistöön.⁷²² Jo ennen vuoden 1917 Helsingin yksityisnäyttelyä luonnehdintoja esitettiin Ruotsissa, kun August Brunius mainitsi Schjerfbeckin teoksineen Liljevalchsin taidehallissa syksyn 1916 suomalaistaiteen näyttelystä ”viileän eleganttina mutta yksinäisenä” liittäen sen suomalaisuuteen ja naiseuteen.⁷²³ Henkisyyden ja tunteen yhdistyminen maalauksissa antoi merkityksen. Rakel Kallio on korostanut, että pikemmin kuin saksalaisen ekspressionismin ja abstraktiin taiteen transsendenttia metafysiikkaa näkemykset henkisydestä ja tunteesta edustivat emotionaalisen *Einfühlung*- eli tunne-estetiikan käsityksiä. Niitä olivat tehneet tunnetuiksi Yrjö Hirnin ja K.S. Laurilan tutkimukset 1900-luvun alusta.⁷²⁴ Kansallisuuteen ja sukupuoleen kytköksessä olevat ”eleganssin” ja ”yksinäisyyden” merkityksenannot kiinnostavat silti yhä.

Taiteen amatöörinä alkuun suorastaan intohimoisesta Gösta Stenmanista⁷²⁵ tuli vähitellen taiteentuntijan auktoriteettiasemaansa eri keinoin strategisesti rakentava kotimaisen taidekentän avaintoimija. Hän oli määrätietoinen liikemies ja taiteentuntija. Hän teki taidetta ja taiteilijoita tunnetuksi paljolti maltillisen klassisen modernismin nimissä; siinä myös taiteilijan sukupuoli yksi kriteeri, mutta ei ulossulkevassa merkityksessä. Kun suurimmalla osalla naistaiteilijoista ei ollut sijaa 1910-luvun taidekentällä, on syytä tosin tähdentää, että Stenmanin esittelemät naistaiteilijat olivat etabloituneita jollain tapaa jo muutenkin.⁷²⁶

Tositaiteilija on mies

Vaikka taiteilijan sukupuoli on tässä tutkimuksessa lähtökohtainen, taiteen merkityksen kannalta se on ollut sokea piste, jota voi pitää hegemonisena diskurssina.⁷²⁷ Sukupuolta ei yleensä mainittu – paitsi silloin, kun taiteilija on ollut nainen. Silti merkityksellinen taiteilija

⁷²¹ Kirjoittaja on todennäköisesti O:O-nen, siis Onni Okkonen. *Uuden Suomettaren* arvio vuoden 1914

Syysnäyttelystä on päiväämätön ja allekirjoitusta vaille. Stenmanin salongin leikekirja. Gösta Stenmanin arkisto. Arkistokokoelmat. KG. En ole löytänyt toista versiota samasta arviosta.

⁷²² Huusko 2001.

⁷²³ Bruniuksen taiteilijakäsityksestä Kandinskyn yhteydessä luvussa III.

⁷²⁴ Kallio 1991, 78. Ludvig Wennervirta oli kuitenkin saanut herätteitä luettuaan Kandinskyn kirjoituksia.

⁷²⁵ Krohn 1971.

⁷²⁶ Hjelm 2009, 33–37, 62–63. Stenman esitteli etabloituneiden taiteilijoiden rinnalla myös ei-etabloituneita, mutta joukossa ei ollut naisia.

⁷²⁷ Jokinen ja Juhila 1993, 80–85. Hegemoniset diskurssit vaikuttavat usein arkipuheessa niin, että niiden havaitseminen on usein vaikeaa.

on yleensä mies. Positivistinen tiedekäsitys uskoi sukupuolen biologiaan. 1800-1900 -lukujen vaihteessa. Suomessa biovallan hegemonia kytkeytyi myös modernin kansallisuusajattelun perustana olevaan snellmanilaiseen yhteiskuntafilosofiaan, samoin kuin käsitteellisten dikotomioiden varassa sukupuolta ja ikää erittelevään vitalismiin. Minna Uimonen on tarkastellut sitä, miten naiset normitettiin sukupuolensa vangeiksi. Heidän piti olla olemukseltaan helliä, hyveellisiä ja samalla fyysisesti heikkoja mutta toisaalta myös perheenisäykselle omistautuneita ihanteellisia äitejä, sivistyneitä lasten kasvattajia.⁷²⁸ Oppi sukupuolten toisiaan täydentävästä roolista oli säätyideologian dogmien mukaista. Se ilmensi käsityksiä fysionomian erisäätisistä hierarkkisuudesta. Niinpä sivistyneeseen keskisäätyyn kytkeytyneet naiselliset ominaisuudet oli määritelty ”luonnoksi”. Naiset essentialisoitiin puhumalla naisolemuksesta. Tulkintaan on liittynyt myös fysiologinen näkemys, naisruumiin norminmukainen seksualisoiminen.⁷²⁹ 1800-luvun lopun sukupuolidiskurssit ja lääketieteellinen kiinnostus ”naistentaudeiksi” miellettyjä hermoston sairauksia kohtaan vaikuttivat. Niinpä naiseus yhdistettiin toisinaan myös levottomana pidetyn kaupunkielämän aiheuttamaan ”hermoherkkyyteen”.⁷³⁰ Sen vastapainoksi ruumiin rajojen ylittämistä korostava vitalismi kytkeytyi miehisen ”viriliyden” representaatioihin.

Se koski lähinnä säätyläisnaisia. Heidän hermoherkkyydestään puhuttiin myös hysteriana. Se rikkoi toisaalta ”luontoa”, siis luokka- ja säätynäkökulmasta määriteltyä sivistynyttä hyveellisyyttä ja sitä myötäileviä moraalisääntöjä, mutta samalla se toimi representaationa myös kansalaiskunnosta poikkeavalle ruumiin ja mielen somaattiselle heikkoudelle, joka määriteltiin sairaudeksi. Hysteriasta tuli merkityksenannon kautta positivistis-lääketieteellisesti määritelty neuroosi (neurastenia), jonka taustalla nähtiin erityisesti naisten seksuaalisia ongelmia.⁷³¹ Naisruumiin sukupuolittamisella ja seksualisoimisella oli taidepuhetta laajempi merkityskehys, modernin yhteiskunnan ja liberaalien kansallisvaltioiden kehitystä määrittelevä biovalta. Naisten velvollisuutena oli osallistua uusien kansalaisten tuotantoon, synnyttää ja kasvattaa terveitä lapsia.⁷³² Sittenmin naisruumiin seksualisoimisesta rakentui oma moderni taidepuheensa⁷³³, jonka kautta myös naisten tekemäksi katsottu taide seksualisoitiin. Keskeinen esimerkki on Yhdysvalloissa työskennellyt taidemaalari Georgia O’Keeffe. 1920-luvulla hänen taiteilijakuvaansa, teosten merkityksenantoon, määrittelyihin ja tulkintaan vaikutti monin tavoin puoliso, valokuvataiteilija ja galleristi Alfred Stieglitz, esittelemällä ja myymällä O’Keeffen teosten

⁷²⁸ Uimonen 1999, 65–68. Ks. myös Tuohela, 2001, 199.

⁷²⁹ Ibid, 66. Ks. Häggman, Kai 1994. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa. Historiallisia tutkimuksia 179. Helsinki. Suomen historiallinen seura.) Vrt. Henttonen 2009.

⁷³⁰ Ibid, 190. Foucault 2010 (1976, 1978), 79–87. Ks. myös Tuohela 2001, 197. Kirsi Tuohela muistuttaa myös menneisyydessä eläneiden yksilöiden todellisista ruumiillisista kokemuksista ja toisaalta yhteiskunnan eri teorioiden perusteella luomista sukupuolittuneista tarpeista, joilla on ollut vaikutuksensa yksilöihin. Tuohela 2008, 17, 35. Ojanperä 2010, 115.

⁷³¹ Uimonen 1999, 9, 65–82, 190. Vrt. Ojanperä 2010, 115. Kortelainen 2003, 371–388.

⁷³² Foucault 2010 (1976, 1978.), 13–20, 93–98. Wagner 2005, 4–5. Ks. Topeliuksen *Maamme*-kirjasta peräisin olevat näkemykset. Vrt. Henttonen 2009.

⁷³³ Hapuli 1990, 113–131.

lisäksi hänestä ottamiaan alastonvalokuvia.⁷³⁴ Anne Wagnerin mukaan O’Keeffe on tunnettu siitä yhä. Mutta jos ymmärrän Wagnerin ajatuksen oikein, hänen mukaansa O’Keeffe on silti syytä nähdä taiteilijana, joka jo nuoruudestaan lähtien raivasi tilaa taiteelleen ja omille tulkinnoilleen modernismista.⁷³⁵ Se ilmeni vahvasti ainakin myöhemmin, jolloin hän pyrki eroon seksualisoivasta merkityksenannosta ja kehitti esittävydestä irtautuvaa abstraktia ilmaisua. Myös Helene Schjerfbeck on esimerkki taiteilijasta, joka työskenteli modernismin merkityssysteemissä, mutta jonka teokset vähitellen muotoutuvat omaksi merkityssysteemikseen, etenkin viimeisten omakuvien ollessa kyseessä.

Kansalaisvaltioksi rakentuvassa pienessä Suomessa tilanne oli 1900-luvun ensi vuosikymmeninä paljolti toinen, joskin naisten sukupuolittamista pidettiin täälläkin luonnollisena. Vitalismin ja kansallisvaltio-nationalismin näkemyksiä vahvistivat myös ensimmäisen maailmansodan menetykset, vaikka ne eivät suoranaisesti koskeneetkaan Suomea. Sen sijaan Venäjän vallankumouksen jälkeisellä sisällissodalla Suomessa oli omat vaikutuksensa myös taidekenttään, mistä on vähän tutkimusta.⁷³⁶ Kulttuurisessa syvärakenteessa vaikutti taiteen sukupuolijärjestelmän jako siitä, miten vuosisadan vaihteen miesvaltaisessa taide-elämässä ”nainen”, kuten myös biologian oppeihin ja sukupuoleen itsestään selväksi kytketty ”naisellisuus”, oli nähty vähemmän arvokkaina (esteettisinä) käsitteinä, kun taas ”miehellä” ja mieheen stereotyyppisesti samaistetulla ”miehekkyydellä” oli merkitystä.⁷³⁷ Mutta viimeistään vuoden 1918 sisällissodan jälkeinen yhteiskunnan vähittäinen nykyaikaistumisprosessi alkoi vahvistaa keskiluokkaista maailmankuvaa. Monet keskiluokan naiset olivat tietoisia ajan virtauksista, vanhoista arvoista irtautumisesta ja taiteessakin pyrkimyksistä hahmottaa uuden modernin ihmisen, uuden naisen, subjektia. Tulkinnat uudesta naisesta kiteyttivät monia nykyaikaistumisen lupauksia.⁷³⁸ Kun rajat julkisen ja yksityisen välillä alkoivat hälvetä, keskiöön nousi seksuaalisuus ja naisen oma halu, narsismia ja dekadenssiakin hipoen. Naistulkintoja esittelee runsaasti jo 1900-luvun alun kirjallisuus, ja keskeiset kirjailijat olivat usein naisia.⁷³⁹ Vaikka vuonna 1862 syntynyt Helene Schjerfbeck ei historiallisena henkilönä tai edes taiteilijarepresentaationa muuttunut ”uudeksi naiseksi”, hänen teoksissaan esiintyy monia hahmotelmia modernista naissubjektista juuri 1920-luvulla. Ajattelen keskenään niinkin erilaisia maalauksia kuin ”Tehdastyöläisiä matkalla työhön” (1921–22) ja sen taakse maalattu ”Keskeneräinen omakuva” (1921)⁷⁴⁰ tai tulkinta Guys’n maalauksesta, ”La dame au chapeau bleu, Constantin Guys’n mukaan” (1925–27).

⁷³⁴ Swinth 2001, 193–200, 204–206.

⁷³⁵ Wagner 1996, 7–9.

⁷³⁶ Ks. Ahtola-Moorhouse 2006. Ahtola-Moorhouse on esittänyt, että kuvataiteilijoista suurin osa oli sisällissodan voittajien puolella, mikä mahdollisesti ei pidä paikkaansa.

⁷³⁷ Swinth 2001, 204–206. – Swinthin mukaan 1900-luvun alun amerikkalaiskritiikin retoriikassa taiteen piti olla miehekästä, viriiliä. Ojanperä 2010.

⁷³⁸ Ks. Palin 2013. Palin kirjoittaa Ester Heleniuksesta.

⁷³⁹ Rojola 1999, 150–164. Lyytikäinen 1999, 136–149.

⁷⁴⁰ Vainio 2004, 17–20. Edellisen maalauksen ”tehdastyöläisnaisissa” on nähty myös omakuvamaisuutta.

Kun 1900-luvun alussa taidekentän toimijoista suurin osa oli miehiä, se ilmeni taidearvostelussa normatiivisena, sukupuolittuneena ja sukupuolittavana retoriikkana.⁷⁴¹ Naisia väheksyttiin tavalla tai toisella, ei tarvinnut kuin mainita sukupuolesta. Kaikki naiskriitikotkaan eivät välttämättä puolustaneet yksisilmäisesti naisia.⁷⁴² Signe Tandefelt oli kiinnittänyt huomion Schjerfbeckin sairauteen ja eristäytyneisyyteen mutta myös valoisaan elämänskatsomukseen ja eteenpäin pyrkimiseen. Syksyn 1917 Schjerfbeck-yksityisnäyttelyssä Tandefelt piti uusimpia maalauksia lähes verettöminä abstraktioina.⁷⁴³ Kriitikoissa oli poikkeuksiakin, kuten Helsingin yliopistossa taidehistoriaa opiskellut Hilja Onerva Lehtinen, kaunokirjailijana tunnettu L. Onerva. Hänen romaaniensa päähenkilöitä olivat 1900-luvun alun hermoherkät ja melankoliset ”uudet naiset”. Niihin kuului vuonna 1913 ilmestyneen romaanin *Inari* päähenkilö, ”huhtikuun lapsi, täynnä lakkaamatonta levottomuutta ja puolinaisuutta”. Henkilöhahmon ongelmana on yhdistelmä: menneisyyden naisen hermosto sekä tulevaisuuden naisen järki ja tahto.⁷⁴⁴

Onervan kirjojen näkökulma oli juurtunut vuosisadanvaihteen naturalismin, symbolismin ja dekadenssin näkemyksiin: ihmisten vaikeuksien kuvaamishaluun, sairauksiin, vaaroihin, tuhoon ja ”luontoa” edustavan naisruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen. Se ilmenee jo vuonna 1908 ilmestyneestä romaanista *Mirdja*, joka on myös tietynlaisen taiteilijaproblematiikan representaatio.⁷⁴⁵ Pirjo Lyytikäisen mukaan romaani tulkitsee päähenkilönsä kautta dekadenssin ideoita taiteilijoista diletantteina, suurten mestarien jäljittelijöinä. Nainen soveltuu taiteilijana sen mukaan esittävien taiteiden alueelle, paremminkin näyttelijäksi, laulajaksi tai tanssijaksi kuin kirjailijaksi, säveltäjäksi tai kuvataiteilijaksi.⁷⁴⁶ *Mirdja* kehiksenä tulkitse nyt arviota, jonka L. Onerva kriitikkona kirjoitti syksyllä 1917 Stenmanin taidesalongissa järjestetystä Schjerfbeckin yksityisnäyttelystä.⁷⁴⁷ Arviosta erottuu muutamakin Schjerfbeck-representaation kannalta kiinnostavia lausumia. Schjerfbeckin taiteen ”läpileikkauksellinen esittely” oli Onervan oletuksen mukaan monille ”kuin ilmestys ja yllätys, niin vaatimattomassa, melkein unohtuneessa hiljaisuudessa on tämä taiteilijatar työskennellyt, niin tuiki puhtaana säilynyt reklaamin synnistä”.⁷⁴⁸ Muun kirjoittelun tapaan Onervankin retoriikassa Schjerfbeck oli ”unohtunut”, ”hiljainen”, ”eristäytynyt”, hänen mukaansa vailla julkisuutta ja sen mukanaan tuomaa mainonnan ja markkinoinnin ”syntiä”.

⁷⁴¹ Vrt. Kallio 1987.

⁷⁴² Kallio 1987. Kallio 1999. Palin 2004a.

⁷⁴³ Ahtela 1951, 352. ”Eräät väreiltään ja linjoiltaan moitteettomat kompositiot näyttävät minusta lähinnä verettömiltä abstraktioilta, joissa ei piile sitä elämän sykettä, joka on kai kaiken taiteen ydin.”

⁷⁴⁴ Tuohela 2008, 17, 98.

⁷⁴⁵ Lyytikäinen 1999, 142–144. 147–148.

⁷⁴⁶ Ibid, 148.

⁷⁴⁷ L. Onerva, ”Helene Schjerfbeckin taidenäyttely”, *Sunnuntai* 16.9.1917. Kortelainen 2006a, 201. Kortelainen 2010. *Sunnuntai*-lehti julkaisi Onervan kirjoittaman kritiikin, jonka luonnoksena olleen esseen kirjoittaja säilytti itse. Siinä tämä viittaa Maurice Maeterlinckin kirjaan *Le trésor des humbles* (Köyhäin aarteet, suom. F.E. Sillanpää 1918). L. Onerva –arkisto. SKS.

⁷⁴⁸ L. Onerva, ”Helene Schjerfbeckin taidenäyttely”, *Sunnuntai* 16.9.1917.

Onerva oli valmis nostamaan Schjerfbeckin silti kansallisen taiteen kunniapaikalle ja julistamaan tämän itsestään numeroa tekemättömäksi, maailmanluokan maalarineroksi.

”Ei liene tosiaan liian aikaista, jos hänet nyt vihdoinkin vedetään esiin ja annetaan hänelle se kunniapaikka Suomen taiteen parnassolla, mikä hänelle oikeudenmukaisesti kuuluu, jos silmät vihdoinkin avautuvat näkemään, mikä suuri taiteilija meillä hänessä on, jos tunnustetaan, että hän, paras naismaalarimme, on samalla maamme kaikkein ensimmäisiä maalarineroja ja että hänen taiteensa kuuluu maailman taiteeseen. Kuinka ei häntä ole jo kauan sitten ole nostettu kilvelle? Siksikö, että hän on nainen? Tai siksikö, että hänen luonteensa hienous on estänyt häntä lyömästä rumpua julkisuuden markkinoilla?”⁷⁴⁹

Onervan lausuman mukaan Schjerfbeck oli siis ”paras naismaalarimme” ja samalla ”maamme kaikkein ensimmäisiä maalarineroja”, jonka teokset kuuluvat ”maailman taiteeseen”. Näkemys erosi muista ajan kritikeistä, jotka Anna Kortelaisen mukaan vähätelivät sukupuolta; naiseus merkitsi usein sääliittelyä ja voivottelua.⁷⁵⁰ Mutta Onervankin arvio toistaa jo useaan otteeseen esitettyä merkityksenantoa Schjerfbeckistä naiseuden takia unohdettuna ja myös luonteeltaan vaatimattomana taiteilijana, havaitsemattomana nerona. Niinpä Kortelainen esittää, että Onerva näki ”unohduksen” syynä naisten syrjinnän.⁷⁵¹ Vaikutuksensa oli siis sukupuolittamisen kytkeytyvällä marginalisoinnilla, ajatuksella naisen sopimattomuudesta kuvataiteilijaksi. Schjerfbeckin ”neroudesta” olivat olleet kuitenkin yhtä mieltä jo monet muutkin kirjoittajat, mies- ja naiskritikot. Joskaan he eivät välttämättä pitäneet sukupuolta Schjerfbeckin unohduksen syynä. Näen, että moni päätteli ilmeisen sukupuolittavasti, että ”taiteilijatar” oli eristäytynyt taidekentältä itse.

Myös L. Onerva kirjoitti Schjerfbeck-yksityisnäyttelyn kritiikissä nöyryydestä Schjerfbeckin taiteilijapersoonallisuuden piirteenä, jota hän havaitsi myös tämän taiteesta.⁷⁵² Nöyrä ja vaatimaton ovat monitulkintaisia representaatioita. Muutaman muun tutkijan lailla Lena Holgér on korostanut Schjerfbeckin huonoa itsetuntoa⁷⁵³, josta olen eri mieltä. Schjerfbeck ei halunnut leimautua ”naistaiteilijaksi” vaan taiteilijaksi, mutta hänet voi ajatella omalla tavallaan 1900-luvun alun nykynaisen edustajaksi, joka oli subjektina ristiriitainen. 1800-luvun puolivälin jälkeen syntyneen Schjerfbeckin säädyn ja sukupolven naiset olivat saaneet oppia esittämään vähäisyyttään. Se oli normi. Naisella saattoi silti olla oma vahva tahto. Hän halusi olla itsenäinen mutta osoitti samalla miehille korostetusti sovinnaisuuttaan. L. Onervan *Inariin* viitaten voisi sanoa, että tällä oli ”menneisyyden naisen hermosto ja sydän”⁷⁵⁴. Itsekin

⁷⁴⁹ Ibid.

⁷⁵⁰ Kortelainen 2006, 201–202.

⁷⁵¹ Ibid. Kortelainen 2010.

⁷⁵² L. Onerva, ”Helene Schjerfbeckin taidenäyttely”, *Sunnuntai* 16.9.1917.

⁷⁵³ Esim. Holgér 2011, 107.

⁷⁵⁴ Onerva 1913, 6.

kivulias Schjerfbeck puhui kirjeissään sairaana olemisesta⁷⁵⁵, millä hän 1910-luvun lopulla viittasi myös äitinsä sairauteen.. Se saattoi olla osin myös esitystä itsensä sivuuttamisesta, lähes uhraamisesta keskiluokkaista naista määrittelevän moraalin edestä.⁷⁵⁶ Silti mistään ei ilmene, että Schjerfbeck olisi uhrannut työnsä taiteilijana jonkin muun asian edestä; kirjeiden viesti on, että taiteellinen työ on pitkäjänteistä ja määrätietoista.

Vitalismin sulautuminen

1900-luvun vaihteen vitalismin filosofista puhetta elämänvoimasta ilmensivät myös pragmaattiset elämäntapa ja terveys –pohdinnat. Ne ovat tavallaan myös Einar Reuterin taidepuheen taustalla. Vitalismi-puheen keskiössä olevat henki – aine, ruumis – sielu -dikotomiat saivat vastineensa taiteen sukupuolittavassa katsannossa joko viriilistä maskuliinisesta voimasta tai feminiiniseksi mielletystä hajoamisesta ja sulautumisesta, rajojen hälvenemisestä. Vitalistisia vaikutteita moderneihin taidekäsitteisiin ammennettiin 1900-luvun alun aatemaailman keskiöstä, Henri Bergsonin, Georg Brandesin, Friedrich Nietzschen ja Sigmund Freudin kirjoitusten ihmiskuvasta.⁷⁵⁷ Pohjoismaisista ajatteliijoista vaikuttavin oli Brandes, joka määritteli aikakauden taiteilijakuvan Nietzschen yli-ihmiskäsitykseen perustalta. Ihmisen oli asetettava Jumalan tilalle itsensä ja luomisvoimansa. Hänen tuli olla yli-ihminen, kulttuurin uudistuva lähde ja yksilö.⁷⁵⁸ Ajan aatoksia ilmentävät monen aikalaiskirjoittajan näkemykset taiteilijasta ja taiteesta, mihin myös nero-diskurssi liittyy. Vuoden 1917 Schjerfbeck-kirjoituksistaan päätellen Reuter-Ahtela näyttää vahvistaneen elämänvoiman käsitteen kautta sittemmin rakentunutta vastakkaista representaatiota⁷⁵⁹, oli kyse sitten eristäytymisestä, yksinäisyydestä, vahvuudesta, sairaalloisuudesta tai nais erityisyydestä. Ahtela kirjoitti monografiassa: ”Harvat ihmiset ovat Onnettarelta saaneet sellaiset maalaajan lahjat ja sellaisen taiteilijan sielun kuin Helena Schjerfbeck, ja vain sen tietäen voidaan käsittää, että hän yksinäisenä, kivulloisena ja unohdettuna on voinut kaksi vuosikymmentä seisoa sortumatta.”⁷⁶⁰ Sairaana ruumiin vastapainona oli siis taiteilijan henki.

Vitalismin sukupuolidikotomiat erottuvat myös siitä, miten *Helsingin Sanomien* Edvard Richter huomioi sukupuolen syksyn 1917 Schjerfbeck-yksityisnäyttelyn kritiikissään. Hän kiitteli taiteilijaa naisena -- ”hän, nainen osaa maalata niin kuin nainen eikä jäljittele ketään miestä --” Mutta idealistisen vitalismin läpäisemiä aatoksia voi tulkita modernin biovallan hyötynäkökulmaa toistavina ja samalla myös syrjivinä. Ne ovat naista, taiteilijaa ja tämän ilmaisua essentialisoivaa puhetta, kuten Richterin yleistävät huomiot naisruumiin iästä ja

⁷⁵⁵ HS:n kirje ER:lle 18.1.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Schjerfbeck kirjoitti usein äitinsä sairastamisesta.

⁷⁵⁶ Tuohela 2008, 17.

⁷⁵⁷ Ojanperä 2001, 96–99.

⁷⁵⁸ Wivel 1997, 29. Knapas 2001, 37–38. Knapas kirjoittaa Nietzschen näkemyksistä koskien taiteellista luomista, jaosta apollooniseen ja dionysyiseen elementtiin, mm. myyttien alitajuisesta viettipohjasta ja erotiikasta. – Ks. Nietzschen näkemykset ruumiin ja mielen yhteydestä. - Vrt. Foucault 1998 (1994).

⁷⁵⁹ Ahtela 1917a. Ahtela 1917b. H. Ahtela, ”Helena Schjerfbeck”, *Suomen Kuvalehti* 37/1917.

⁷⁶⁰ Ahtela 1917a..

biologiasta. Sen mukaan naiset alkavat menettää luomisvoimaansa yli 30-vuotiaana, siis sopivan hedelmällisyyksiän ohitettuaan. 45-vuotiaan Schjerfbeckin suhteen Richter teki myönnötyksen; tämä oli naistaiteilijaksi poikkeus.⁷⁶¹ Schjerfbeck oli nyt taidekentän keskiön taiteilija, jonka sukupuoli saikin olla poikkeus.

L. Onerva korosti Schjerfbeckin poikkeusasemaa taidekentällä, samoin kuin toisaalta tämän taiteen henkisyttä. Ajatuksen voi ymmärtää tunne-estetiikkaan kytkeytyneen vitalisminäkemyksen kautta. Varsinkin sitä edustaa tulkinnasta erottuva psykologisointi, jonka mukaan Schjerfbeckin maalauksissa henki tunkeutuu aineen lävitse.

”Ja kuitenkin on hän silti kokonaan maalari. Värit ovat käyneet läpikuultavimmiksi, henkevämmiksi, unelmanhoitoisemmiksi, ne ovat saaneet sielun, ja ääriiviivat taipuvat saman sielumusiikin kuvioiksi. Mikä yksinkertaisuus, mikä luonnollisuus ja runous on esimerkiksi maalauksessa ’Tyttö aidalla’. Ja 1910 v:n jälkeiset maalaukset käyvät yhä ohkaisemmiksi, yhä herkullisemmiksi, ne ovat lopulta enää kuin henki-ilmestyksiä, kuin psykologisia vertauskuvia.”⁷⁶²

Schjerfbeckin taidetta toisteisena kehystävä henkisyys-diskurssi on hyvin monitulkintainen. Onerva-yhteydessä siihen on liitetty myös 1900-luvun vaihteen ranskankielinen runous, kuten Paul Verlainein tuotanto, josta L. Onerva oli kirjoittanut *Valvoja*-lehdessä vuonna 1906 musiikin ja kuvataiteen metaforien kautta.⁷⁶³ Verlainein *Keinotekoiset kukat* -runon säälittävää naishahmoa on verrattu jopa 1900-luvun alun Schjerfbeck-representaatioon.⁷⁶⁴ Epäilen tosin, että L. Onerva olisi ajatellut suomentamansa symbolistisen runon naiskuvan ja Helene Schjerfbeck -kuvan yhtäläisyyksiä. Sen sijaan arvelen, että käsitys Schjerfbeckin taiteen henkisyudessa kytkeytyy kehitysajatteluun sekä sukupuolitettuun näkemykseen ruumiillisesti kärsivän taiteilijan sielukkaasta ja henkevästä naisellisestä taiteesta.

Muiden tavoin myös Onerva oli löytänyt Schjerfbeckin taiteelliset ”vertauskohdat”, James Abbott McNeill Whistlerin tai Louis Carrièren maalaukset, joista siinä yhteydessä puhuttiin paljon muutenkin. Jo muutama vuosi aiemmin Richter oli maininnut Whistlerin, johon Ahtelakin viittaa Schjerfbeck-monografiassa. Whistler oli kiinnostanut monia pohjoismaisia taiteilijoita 1800-luvun lopulta lähtien, etenkin sen jälkeen, kun tämä oli julkaissut manifestinsa *Ten O’Clock* (1885). Se tähdentää taiteen ja estetiikan riippumattomuutta yhteiskunnasta ja moraalista. Oli tärkeää pysytellä riippumattomana realistisesta ja naturalistisesta ”tendenssimaalauksesta”. Whistler-opin ytimessä oli sävymaalauksen yksinkertaisine väriasteikkoineen, pienine valöörien siirtymineen ja lähes abstrakti pelkistyneisyys. Paino oli dekoratiivisuudessa, värisävyjen ja viivojen synteissä.⁷⁶⁵

⁷⁶¹ E(dvard).R(ichter), ”Helena Schjerfbeckin näyttely. Avajaiset”. *HS* 14.9.1917.

⁷⁶² L. Onerva, ”Helene Schjerfbeckin näyttelystä”, *Sunnuntai* 16.9.1917.

⁷⁶³ Onerva, L. ”Paul Verlaine. Harjoitelma”, *Valvoja* 1906, 492.

⁷⁶⁴ Kortelainen 2006, 203–204.

⁷⁶⁵ Whistler 1994 (1985). Ks. myös Lukkarinen 2007, 125.

Tyyllillä on yhteytensä jo Schjerfbeckin 1800–1900 -luvun vaihteen teoksiin. Vaikka Schjerfbeck kiisti vaikutteet⁷⁶⁶, hänen pelkistynein sävyin maalaamansa ”Äitini”-teoksen (1909) ja Whistlerin ”Taiteilijan äiti” -maalauksen (1879) välillä on analogia.⁷⁶⁷ Kyseessä on maalaustaiteen ”istuva nainen” -aihe, jota Schjerfbeck varioi sittemmin monesti 1900-luvun alun ”Kotona” (”Äiti ompelee”, 1903) -maalauksesta lähtien.

Suuri taiteilija, nero

Koska modernin taiteilijanerón representaatio kytkeytyy myös Schjerfbeckiin, on syytä tarkastella sen monipolvista etymologiaa Walter Benjaminin Charles Baudelaire-kirjoittelun kautta. Hänen mukaansa Baudelairen ihaileman taiteilijan ominaisuuksia olivat kyky inspiroitua uudesta, ainutkertaisuus ja alkuperäisyys.⁷⁶⁸ Vuoden 1845 Pariisin Salongin arvosteluun Baudelaire oli tiivistänyt käsityksen ”uuden taiteilijan” ihanteesta. --”maalari, todellinen maalari jota etsimme, nappaa eepisen laatunsa tämän päivän elämästä ja saa meidät näkemään ja ymmärtämään, pensselin tai kynän avulla, kuinka suuria ja runollisia me olemme solmukkeinemme ja nahkasaappainemme”, hän kirjoitti.⁷⁶⁹ Nykyajan elämästä vaikutteita poimiva taiteilija on flanööri (flâneur), Baudelairen määritelmässä katujen väkijoukossa kuljeskeleva ja kellonajoista riippumaton muukalainen, urbaanin spektaakkelin tarkkailija. Flanööri ei ole riippuvainen vuorokauden ajoista ja kiireestä, hänen aikaansa on hitaasti etenevä yö.⁷⁷⁰ Sama vuorokaudenaika, yö ja sen pimeys, on ollut myös Francisco Goyan taiteeseen ja Edgar Allan Poen novelleihin peräävään, outoutta ihailevan mustan romantiikan ja symbolismin keskiössä. Yössä liikkuvat hahmot symboloivat kauhua⁷⁷¹ ja ilmentävät samalla kapinaa teollistumista, rationalisoitumista ja Napoleonin sotien jälkeistä poliittista tilannetta vastaan.⁷⁷² Baudelaire tarkasteli 1850-luvun ”nykyaikaa” toisaalla suurkaupungiksi kasvavan Pariisin vielä toisen keisarikunnan aikaisilta kaduilta, joista hän kirjoittaa muun muassa *Modernin elämän maalari* -esseessä (*Le peintre de la vie moderne*, 1859/1863)⁷⁷³ Siitä on rakentunut miltei parin sadan vuoden aikana merkityssysteemi, jopa modernia kaupunkikuvaa sukupuolittava paradigma. Einar Reuter hehkutti Baudelairea

⁷⁶⁶ HS:n kirje ER:lle 7.10.1937. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁷⁶⁷ Wivel 1997, 28.

⁷⁶⁸ Benjamin 1983 (1955), 67–69.

⁷⁶⁹ *Art in Paris* 1981 (1965), 32. Benjamin 1986 (1939).

⁷⁷⁰ Benjamin 1983 (1955), 67–101. Benjamin 1986 (1939).

⁷⁷¹ Ks. *L'ange du bizarre. Le romantisme noir, de Goya à Max Ernst*. Näyttely Musée d'Orsay, Pariisi kevät 2013. Charles Baudelaire ranskansi Edgar Allan Poen kertomuksia ja kirjoitti Poesta esseissään. Ks. Baudelaire 2001 (1859/1863), 105–129, 274–275.

⁷⁷² Benjamin 1983, 54. Ks. myös Tester 1994, 15.

⁷⁷³ Baudelaire 2001 (1859?), 183–237, 297. Suom. Antti Nylén. Alkuperäinen essee *Le Peintre de la vie moderne* on julkaistu *Le Figaro*-sanomalehdessä kolmessa osassa 26. ja 29.11. sekä 3.12. 1863. Sen kirjoitusajankohta on kuitenkin varhaisempi, Nylénin mukaan siitä on maininta jo kirjeessä vuodelta 1859. Siinä vaiheessa kyse oli ollut artikkelista *Monsieur G, le peintre des mœurs* (Herra G, tapojen maalari), jota Baudelaire oli tarjonnut moniin eri lehtiin. Kyseessä oli siis taiteilija Constantin Guys, johon Baudelaire oli tutustunut vuoden 1859 keväällä.

sittemmin Schjerfbeckille, joka vastasi suoraan, että ei pitänyt tämän ajatuksista. Mielipide lienee koskenut lähinnä Baudelairen runoja teoksesta *Les Fleurs du Mal*⁷⁷⁴. ”Baudelaire är hemsk”, Schjerfbeck kirjoitti.⁷⁷⁵ Toisaalta ajattelen, että kyse saattoi Baudelairenkin edustamasta 1800-luvun mustan romantiikan ydinajuksesta, ”kauhusta”.⁷⁷⁶

Maskuliininen taiteilijaidentiteetti oli juuri Baudelairen keskiössä. 1860-luvun Pariisissa läpimurtonsa tehneelle Edouard Manet’ia Baudelairen näkemykset sivuavat ”nykyajan taiteilijan”, siis sen ajan nykyaikataiteilijan representaatiota myös sukupuolittavan nero-diskurssin näkökulmasta. Kriittiset feministitutkijat ovat nähneet ”modernin elämän maalarin” merkitykseltään viriilinä maskuliinina, miehekkäänä taiteilijana ja myös porvariluokan miehenä.⁷⁷⁷ Maskuliinisuuteen on sittemmin kytketty julkinen kaupunkitila, myytti modernista Pariisista prostituutiolle, vapaa-ajan vieton, kulutukselle, esityksille ja rahalle varattuine julkisine paikkoineen. Niihin liittyy tässä tutkimuksessa esillä ollut 1800-luvun maalaustaiteen representaatioiden sukupuoli-, seksuaalisuus- ja luokkanormi. Taiteen kuva modernista elämästä on tulkittu näin ollen lähteeksi historialliselle todellisuudelle, joka olisi ollut samalla tavalla hierarkkinen ja sukupuolierityinen. Niinpä sen mukaisesti myös maalausten esittämä kaupunkitila on katsottu lähteeksi jaolle, jonka mukaan porvarillisten, keskiluokkaisten naisten aluetta on yksityinen, siis koti, jossa miehillä on toki omat paikkansa puolisoina, perheenisinä. Sen lisäksi säätyläismiesten vapaa-ajan alueeksi määrittyi näin myös julkinen, kaupunkitila huveineen ja alaluokkaisine naisineen.⁷⁷⁸ (Mies)taiteilijan julkista tilaa on ollut näin ollen lisäksi tämän erityinen yksityisyys, ateljee, jonka Anna Kortelainen on nimennyt keräilyesineitä täynnä olevaksi kabinetiksi. Niihin keräiltäviä ovat myös naiset.⁷⁷⁹

On Schjerfbeckin, hänen taiteensa ja tämän tutkimuksen keskiössä olevan Schjerfbeck-representaation kannalta tähdellistä pitää mielessä, että modernin elämän maalarin, Baudelairen luonnehtima taiteilija C. G., Constantin Guys, ”maailmanmies”.⁷⁸⁰ Säätyläisnaisille sen kaltainen sankaruus on ollut historiallisesti lähes mahdotonta. Mutta Pariisiin taiteilijoita lyhyesti luonnehtivassa kirjeessään Schjerfbeck mainitsee Reuterille silti usein ”suurkaupungin” taiteilija Edouard Manet’n⁷⁸¹, vaikka hänen ensisijainen suosikkinsa oli

⁷⁷⁴ HS:n kirje ER:lle 4.–5.5. 1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. *Les Fleurs du Mal* (Pahan kukat, 2011, suomentaja Antti Nylén).

⁷⁷⁵ HS:n kirje ER:lle 4.–5.5.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁷⁷⁶ Baudelaire ranskaksi mm. Edgar Allan Poen novelleja ja kirjoitti Poesta myös esseessään. Baudelaire 2001 (1859/1863), 105–129.

⁷⁷⁷ Ibid, 241–242, 310. *Pahan kukkien* ensimmäisessä luonnoksessa esipuheeksi (1861/1887) Baudelaire kirjoitti, että « tämä ei ole vaimojani, tyttäreitäni eikä sisareni varten---» Luonnokset olivat tämän äidilleen 1860 kirjoittaman kirjeen mukaan « julmaa pilaa ». Sukupuolinäkökulmasta ks. Wolff 1985. Wolff 1990. Wolff 2003.

⁷⁷⁸ Clark 1984. Pollock 1988.

⁷⁷⁹ Kortelainen 2002, 373–375.

⁷⁸⁰ Baudelaire 2001 (1859/1863), 184, 197. ”Maailmanmies on maailmalle omistautunut mies, joka tuntee todellisuuden ja sen toimintamuotojen salaperäiset ja lainmukaiset syyt; taiteilija puolestaan on spesialisti, joka on kiinni paletissaan niin kuin maaorja peltotilkussaan.” Suomentaja Antti Nylén.

⁷⁸¹ HS:n kirje ER:lle 23.8.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

Baudelairin esseissään ylistämä ystävä, taiteilija Constantin Guys. Schjerfbeck puhuu tätä suositelleelle Reuterille kirjeissään usein Guys'tä ja tämän teoksista, joista tekee sittemmin painokuvien perusteella tulkintoja.⁷⁸² Lähteenä on saattanut olla vuonna 1920 Pariisissa ilmestynyt kuvallinen monografia *Constantin Guys*, jonka kirjoittaja on pariisilaiskriitikko Gustave Geffroy.⁷⁸³

Julkista kaupunkitilaa sukupuolittavasta flanöörien normista oli poikennut jo kirjailija George Sand, joka tosin mieheksi pukeutuneena oli tutustunut Pariisin ”virtaavaan” katuelämään 1830-luvulla.⁷⁸⁴ Ainoat naiset, jotka Baudelairin runoissa ja kirjoituksissa erottuvat runoilijalle kadun väkijoukosta, ovat ”prostituoitu”, ”leski”, ”vanha nainen”, ”murhaajan uhri” ja ”lesbo”.⁷⁸⁵ Huomaan, että ne edustivat pääasiassa ”mustan romantiikan” mukaisia outoja hahmoja.⁷⁸⁶ Tasa-arvoisimmin Baudelaire kohteli suruasuun pukeutunutta ohikulkijaa, ”tuntematonta naista”, jolle hän oli kirjoittanut runon ”À une passante”. Perustelun sille voi löytää esimerkiksi runon lopusta: ”Ô toi que je eusse aimée, ô toi qui le savais.”⁷⁸⁷ Samaan runoon huomion kiinnittänyt Walter Benjamin puolestaan on nimennyt Baudelairin ”lesbon” ”modernin elämän sankarittareksi” ja todennut, että nämäkään runot eivät koske kaikkia kadun kulkijoita, vaan ainoastaan erotiikan ammattilaisia. Modernin elämän taiteilija, flanööri, on Benjaminin termistössä ”katujen aluskasvillisuutta”.⁷⁸⁸ Yhtä lailla julkisen mielihyvän hahmoina on nähty näet myös näyttävästi puetut ja maskeeratut näyttelijättäret. Vähitellen modernia elämää edustavien lesbojen – outouden, perverssyyden ja dekadenssin ilmentymien – joukkoon alettiin lukea teollisen vallankumouksen myötä myös teollisuustyötä tekevät ”konenaiset”.⁷⁸⁹ Jotkut kirjoittajista ovat pitäneet kaupungilla liikkuneita prostituoituja näkyvänä muistutuksena modernista vastakarvaisuudesta, naisten anonymiteetista, perhe- ja yhteisösiteistä irrallaan olevasta vapaasta seksuaalisuudesta.

Sukupuolitettua julkisen modernin diskurssia kommentoineen Barbara Buci-Glucksmannin mukaan Baudelairin ”sankaritar-hahmot”, prostituoitu ja lesbo, merkitsivät protestia kodin yksityisyyden kautta määriteltyjä naisrepresentaatioita vastaan.⁷⁹⁰ Priskilla Parkhurst Ferguson puolestaan on nimennyt flanöörit ”veljeskunnaksi”: 1800-luvun kirjailijoiden

⁷⁸² Esim. HS:n kirje ER:lle 5.12.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Guys'n nimi toistuu Schjerfbeckin Reuterille lähettämässä kirjeissä monesti 1940-luvun alkuvuosiin asti. Ks. Kontinen 2004b, 15.

⁷⁸³ Geffroy 1920. Monografian tyylin mukaisesti Geffroy kertoo Guys'n elämäntarinan ja sen, miten kiinnostunut Baudelaire oli tästä. Guy'sn ystäviin kuului mm. myös valokuvaaja Nadar. Teokseen painetuissa piirroskuvissa on muutamia Schjerfbeckin tulkintoina tuttuja aiheita.

⁷⁸⁴ Wolff 1990, 41.

⁷⁸⁵ Ibid.

⁷⁸⁶ Ks. *L'ange du bizarre* -näyttely. Musée d'Orsay, Pariisi kevät 2013.

⁷⁸⁷ Baudelaire (2011), 286–287. *Les Fleurs du Mal* (Pahan kukat, 2011, suom. Antti Nylén, osa *Tableaux parisiens* (Pariisin kuvia): *À une passante* (Ohi kulkeneelle naiselle), 286–287. ”Sen silti tiesit, että kaikista naisista juuri sinua olisin rakastanut.”

⁷⁸⁸ Benjamin 1973, 36–45. Ks. Benjamin 1986 (1939).

⁷⁸⁹ Felski 1995, 19–20.

⁷⁹⁰ Buci-Glucksmann 1987, 206.

teoksissa miesten haaremiin kuuluviksi katsottiin miltei kaikki kaduilla liikkuvat naiset. Jo Honoré de Balzac oli määritellyt *Comédie Humaine*'ssa (Inhimillinen komedia) miehisen taiteilija-flanöörin muiden kadun kulkijoiden yläpuolella olevana intellektuellina.⁷⁹¹ Baudelairinkin näkemyksiin flanööreistä vaikutti ilmeinen usko hierarkiaan; taiteilijuus oli pikemmin sukupuoli kuin ammatti. Myyttiin taiteilijasta ”miehenä” kietoutuu looginen ketju, myytti siitä, että sukupuoli yhdistää taiteilijan nerouteen. Mutta myös taiteilijanaiset osasivat kuljeskella. Nuori Schjerfbeck ystävineen on mainittu esimerkkinä siitä, kuinka nuoret pohjoismaiset naiset uhmasivat 1880-luvun alun Pariisin sukupuoliormeja ja ulkoilivat ryhmissä kaupungilla, jopa iltaisin.⁷⁹² Modernin kaupunkitilan dikotomiaa on käsitteellistetty uudelleen, ja 1900-luvun vaihteen käsitys moderniteetista on nähty myös maskuliinisen identiteetin kriisinä, jota oli lietsonut pelko kulttuurin naisistumisesta. Naisliikkeiden vaatimukset tasa-arvosta koettiin uhkaksi. Kun koko modernin prosessi kytkeytyi länsimaisen tiedon kriisiin, kyse oli tarpeesta etsiä uudenlaista käsitystä tiedosta ja sen rajoista. Niinpä modernistien kirjoituksista erottuu viitteitä maskuliinisuuden kriisistä, ”naisvihaakin”.⁷⁹³ Janet Wolff on kommentoinut monesti moderniteetin ja modernismin sukupuolittunutta, konservatiivista diskurssia. Häinkin on muistuttanut, että niin Baudelairelta kuin sittemmin Benjaminilta ovat jääneet näkemättä työläisnaiset, jotka jo 1800-luvulla tekivät työtä julkisessa tilassa.⁷⁹⁴ Urbanisoituminen oli muuttanut ylipäättään julkisen tilan merkitystä, ja isoissa kaupungeissa liikkui muitakin naisia tavarataloissa tai kahviloissa; viimeistään 1900-luvun aikana jako hälventyi.⁷⁹⁵

Ajan esteettisten käsitysten mukaan nerous vaati taiteessa oman itsen ilmaisua, yksilöllisyyttä eli yksilöllistä miehistä tyyliä, jolla ymmärrettiin aggressiivista tekniikan hallintaa, aktiivista läsnäoloa maalauksessa. Schjerfbeckin maalauksissa on sitä. Naisistumisen vastareaktionä kritiikinkin retoriikkaan ilmaantui pyrkimys vahvistaa miesten auktoriteettiasemaa taidemarkkinoilla.⁷⁹⁶ Se koettiin välttämättömäksi. Olihan lähes luonnollista ajatella, että naisilta puuttuivat ”suuren taiteen” edellytykset eli ”maskuliiniset tunteet”. Katsottiin, että naisille oli ominaista väritaju ja synnyinlahjana saatu hyvä maku. Sen mukaan heiltä puuttui myös mielikuvitusta ja miesneroille ominaista abstraktiokykyä. Puhuttiin myös ”naisen vaistosta”, sillä intuitiota ei sopinut liittää nerouteen, jonka katsottiin olevan biologinen ominaisuus. Niinpä kaikki eivät pitäneet naisille yhä enemmän avautunutta koulutusta tärkeänä. Jos nainen maalasi miehekkäästi, aggressiivisesti, sitä pidettiin luonnottomana ja raakana.⁷⁹⁷ Naisiin liitettyä värimateriaalia oli pidetty aikoinaan jopa ”ilmaisukyvyyttömyyden”, ”epävakauden” ja ”epäpersoonallisen” ilmentäjänä. Toisaalta

⁷⁹¹ Parkhurst Ferguson 1994, 29.

⁷⁹² Konttinen 2004a, 69–71. Riitta Konttisen mukaan Schjerfbeck toteutti 1880-luvun Pariisissa omaksumaansa baudelairelaista modernia taiteilijuutta koko elämänsä. Ihmiset ominaislaatuineen ovat hänen taiteensa ydin. Olen samaa mieltä. – Ks. esim. HS:n kirje ER:lle 4.5.–6.1916 ja 23.7.1917.

⁷⁹³ Hapuli, Koivunen, Lappalainen, Rojola 1992, 103.

⁷⁹⁴ Wolff 2003, 92–93. Wolff 1990. Vrt. Felski 1995. Machine-women, teollisuustyötä tekevät naiset.

⁷⁹⁵ Esim. Saarikangas 1993. Giles 2004.

⁷⁹⁶ Swinth 2001, 154–155. Ilmiö oli erittäin vahva 1900-luvun alun Yhdysvalloissa.

⁷⁹⁷ Ibid. Ks. myös em. Hilka Finnen kirjoitus *Naisten lehdessä* 1921.

häilyvyys on kutoutunut myös naiseutta määritteleviin modernin jakoihin, hyveelliseen ja paheelliseen naiseen.⁷⁹⁸ Anne Wagner on todennut Georgia O’Keeffen muistiinpanoon viitaten, että koulutus ei tehnyt tästä vielä taiteilijaa, vaan O’Keeffe teki itsestään taiteilijan vähitellen.⁷⁹⁹ Sama koskee nähdäkseni ylipäätään taiteilijoita, naisia ja miehiä. Taiteilija muotoutuu konventioiden kautta, normeja sisäistämällä ja kyseenalaistamalla.⁸⁰⁰ Esimerkiksi näin voidaan ymmärtää taiteilijaelämäkertoihin sisältyvän elämä ja taide -käsitteen määrite ”Art as Existence” Gabriele Guercion tapaan, taide olemassaolona ja liikkeenä. Se koskee myös Helene Schjerfbeckiä.

Guys-tulkinnat: prostituoidut

Baudelairin esseessä taiteilija, ”modernin elämän maalari” ja ”maailmankaikkeuden kansalainen” G. viihtyy anonyyminä suurkaupungin väkijoukossa ja taltioi siellä piirroksiinsa ohikulkijoita, usein naisia, kurtisaaneja ja prostituoituja.⁸⁰¹ Erityisesti modernissa ranskalaisessa taiteessa öisten katujen naisista kautta rakentui toistojen kautta vähitellen valvonnan käytänne, jolla sukupuolta tuotetaan.⁸⁰² Metropolin katseen politiikka tunkeutui kaikkialle yleisöä viliseviin tiloihin, kaduilta teattereihin, kirjastoihin, tavarataloihin ja baareihin. Anna Kortelainen on todennut, että se merkitsi kaikkien julkisessa tilassa liikkuvien pariisitar-erotisoimista ”katunaisiksi”. Haluavalla, prostituoivalla katseella on yhteytensä valtaan, ja käänteisesti katseen ja vallan yhteyttä polemisoiviin maalauksiin, kuten Manet’n ”Olympia” (1863) tai ”Aamiainen ruohikolla” (1865?), joiden alaston prostituoitumalli kohautti aikalaisyleisöä, puhumattakaan tämän suoraan katsojaan kohdistuvalla vastakatseella sekä mustalla naispalvelijan hahmolla mustine kissoineen. Nämä naisrepresentaatiot, joilla on ollut omat intertekstinsä myös Suomen taiteessa, ovat usein kuvituksenkaltaisia⁸⁰³. Se herättääkin pohtimaan myös tämän tutkimuksen tuloksena syntyviä merkityssysteemin ristiriitoja.

Moderniteetin käsite avautuu usein miesnäkökulmasta.⁸⁰⁴ Se suuntautuu maalaustaiteen aiheisiin, jota Suomesta aikoinaan Pariisiin lähteneet naistaiteilijat sovelsivat tavallaan jo 1880-luvulla. Esimerkiksi Elin Danielson tai Dora Wahlroos tekivät omat vastakuvansa

⁷⁹⁸ Kortelainen 1998, 56–57. Kortelainen viittaa ranskalaiseen taiteilija Felix Braquemond’iin, jonka kirjoituksen (1885) mukaan naisen luonteen, modernin ominaisuuksien ja värin välille löytyy yhteys.

⁷⁹⁹ Wagner 1996, 9–10.

⁸⁰⁰ Ibid. Wagnerin mukaan kyse on erityisesti naistaiteilijoita koskevasta paradigmasta.

⁸⁰¹ Baudelaire 2001, 184, 193. Antti Nylénin suomennos. Katujen naisista: ”Hutsu”, ”ylläpidetty nainen”, ”lutka”, ”narttu”. Geoffroy 1920.

⁸⁰² Butler 2006 (1991),

⁸⁰³ Kortelainen 1998, 51. Kortelainen 2002, 373–375. Kortelaisen tutkimuskohteina etenkin Gallen-Kallelan ja Edelfeltin tietyt maalaukset – Gallénin ”Viettelijätär” (1890) ja mm. Edelfeltin ”Virginie” (1883). – Anna Kortelainen on kirjoittanut aiheesta useaan otteeseen myös nimellä Anna Tuovinen. Ks. Tuovinen 1994. Tuovinen 1995.

⁸⁰⁴ Felski 1995, 16. Giles 2004, 9. Vrt. Pollock 1988.

miesten hallitsemille paheellisille alastonkuville kuin myös hyveellisille kodin sisäkuville.⁸⁰⁵ Sukupuolijärjestelmän kautta näyttäytyy myös Helene Schjerfbeckin varhaisteos, ”Naamiaiskuva” (1877). Sekin on ajalta, jolloin naiset alkoivat pohtia naisrepresentaation ehtoja. Maalauksen rokokooasuinen nainen katsoo naamion takaa suoraan katsojaa.⁸⁰⁶ Kun Schjerfbeck 1920-luvulla alkoi tehdä tulkintojaan Constantin Guys’n piirtämistä ja maalaamista pariisilaiskurtisaaneista, prostituoitujen esittämisellä taiteessa oli jo pitkä traditio. Representaatioon oli kiteytynyt miehen halulla määritelty vallan ja julkisen sfääri, suhde naiseen. Schjerfbeckin intentio aiheeseen nähden on siksi kiinnostava, sillä taustalla saattoi olla jopa jonkinlainen vastakarvainen asenne. Naisten piirtämiä tai maalaamia prostituoitukuvia pidettiin sukupuolieroa korostavan kentän rajanylityksinä, ”huorakuvauksia” ei ajateltu keskiluokkaisten naisten tekemän taiteen aiheiksi.⁸⁰⁷ Mutta representaatiohan ovat esityksiä; nämä kuvatyytit perustuvat romantiikan mukaiseen jakoon huorasta ja madonnasta. Puhtaan naisen vastakohta oli lihallisesti heikko, langennut ja likainen.⁸⁰⁸ Mutta prostituutio oli myös sosiaalinen ongelma, 1900-luvun alun Helsingissäkin. Ajan naisliikkeellä oli siihen omat, jopa vastakkaiset kantansa. Sitä ilmensi esimerkiksi vuonna 1908 pystytettyä Ville Vallgrenin ”Havis Amandaa” koskenut kiihkeä keskustelu.⁸⁰⁹ On sitten eri asia, kiinnostiko Schjerfbeckiä naisten sosiaalinen asema sinänsä vai enemmänkin kuva naisesta.

Reuterille lähettämissään kirjeissä Schjerfbeck esitti olleensa jo kauan sisällä modernissa taiteessa, hän ei halunnut palata menneeseen. On syytä kerrata, että kyse oli selvästi taiteilijasta, jonka itsetunto ei ollut huono. ”Jag är redan långt inne i den moderna konsten kan ej gå till det som var varit – med känslan”, hän kirjoitti.⁸¹⁰ Jokin kuitenkin kiehtoi Schjerfbeckiä modernin Pariisi-myytissä. Kun taiteilija, josta hän Reuterin Ranskasta tuomien kirjojen perusteella ja tämän ehdotuksesta kiinnostui, oli juuri Guys.⁸¹¹ Tämä oli Edouard Manet’hen nähden tuntematon tekijä mutta esikuva monelle, prostituoituja näyttävästi malleinaan esittäneen Manet’n lisäksi myös Henri de Toulouse-Lautrecille. Baudelairen kuvaileman G:n, 1800-luvun puolivälin Pariisin yöelämän tarkkailijan ja taiteilija-maailmanmiehen nerous oli, kuten Baudelaire kirjoitti --”tahdonvaraisesti uudelleenlöydettyä

⁸⁰⁵ Konttinen 1998, 11–23.

⁸⁰⁶ Ibid, 20–21.

⁸⁰⁷ Stahl 2010, 46–72. Schjerfbeckin tehdessä uustulkintoja Guys’n teoksista samaan aikaan Saksassa mm. Otto Dix ja Georg Grotz käsittelivät prostituutioaihetta yhteiskuntakriittisissä uusasiallisisissa maalauksissaan.

⁸⁰⁸ Konttinen 1998, 12–17.

⁸⁰⁹ Lindgren 1998, 69–79. Kalha 2008, 20. Kalha muistuttaa, että prostituution kitkeminen Helsingistä kuului 1900-luvun alun naisasianaisten ohjelmaan. Hän on samalla osoittanut, että naisliike jakautui Havis Amandan puolustajiin ja vastustajiin. ”Huonon naisen hahmosta” on kirjoitettu paljon: Griselda Pollock on puhunut kulttuurin ”prostituutualisoitumisesta”, Alexander Dumas Pariisin universaalista ”prostituutioneisuudesta”. Ks. myös Kalha 2013. Kokoteista, näyttelijättäristä, varietée-tanssijoista ja prostituoiduista 1900-luvun alun painokuvataiteen malleina Pariisissa. Ks. myös Clark 1984, 86–88, 96, 100, 103–107.

⁸¹⁰ HS:n kirje ER:lle 4.–5.6.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸¹¹ HS:n kirje ER:lle 14.6.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Schjerfbeck kirjoittaa Guys’n heikkoudesta elegantteihin naisiin. Ks. myös Ahtela 1917a.

lapsuutta. Se on varustettu aikuisen miehen ruumiillisilla kyvyillä ja analyyttisellä hengellä, joiden ansiosta hajallaan olevaan aineeseen on mahdollista luoda järjestystä.”⁸¹² Schjerfbeckin Guys-kiinnostus kesti pitkään, 1920-luvun vaihteesta 1940-luvulle. Guys’n hahmot olivat Schjerfbeckistä ”niin inhimillisiä”.⁸¹³ Kommenttina Guys’n kuvista hän kirjoitti Reuterille jo kesällä 1916: ”Naisten posket niin pehmeitä.”⁸¹⁴

Reuterin ja Stenmanin innoittamat Guys-tulkinnat ovat oma lukunsa elegantteja naisia muutenkin kuvanneen Schjerfbeckin tuotannossa. Niitä voisi eritellä myös vierauspuheen kautta. Tässä tutkimuksessa ne asettuvat samaan kokonaisuuteen varhaisen ”Naamiaiskuvan”, 1900-luvun naamiokasvoiset naisten, ”Halkopojan” versioiden, muutamien omakuvien sekä muiden 1920–30 -lukujen teosten kanssa. Guys-tulkinnat voi ajatella myös modernin kaupunkiesityksen hahmoina, joiden prosessoimisen taustalla saattaa olla monenlaisia, yllättäviäkin pohdintoja. Muutkin Schjerfbeckin 1910–20 -luvun aihevalinnat lukeutuvat sen ajan visuaalisen populaarikulttuurin representaatioihin, jotka ovat jo 1800-luvun lopun perua. Maalaustaiteen lisäksi aiheita on modernin sukupuolittavaa ja myös seksualisoivaa naiskuvaa tuottavasta silloisesta mediakuvastosta – julisteista, kylteistä, valokuvista ja muista painotuotteista. Mutta toisaalta myös kiinnostus kaksiulotteiseksi abstrahoituvään kuvapintaan ilmenee Schjerfbeckin 1880-luvun maalauksista. Sittenmin yhteyksiä löytyy paitsi Guys’n teoksiin myös Toulouse-Lautrecin ja tämän aikalaisten 1800-luvun lopun cabaret-julisteiden muutamien viivoin ja harkituin siveltimenvedoin toteutettuihin naisrepresentaatioihin.

Maalaukset näyttävät kiinnittyvän miesnäkökulmasta tulkittuun moderniin, mutta niissä on vastakarvansa. Ne ylittävät monesti tuolloin sopivaksi katsotun, porvarisnaisiin, lapsiin ja kukkiin sidotun nais erityisen aihepiirin sekä myös luokkakatseen, jonka suunnan ne kääntävät. Schjerfbeck on nähnyt Toulouse-Lautrec’n teoksia jo Pariisissa 1880-luvulla. Ainakin representaatiot palauttavat maalausten monet yksityiskohdat niihin.⁸¹⁵ Se oli ajankohtaista myös 1910–20 -lukujen Suomessa, jossa teollisesti tuotettujen massajulkaisujen visuaalinen populaarikuvasto oli nousussa. Schjerfbeckin banaaliksikin välillä liukuvan kiinnostuksen kohteena oli Guys’n käsitys modernista, tapa tarkkailla kaupungin ihmisiä ja yöelämää tässä ja nyt.⁸¹⁶ Pariisin ajalta oli jäänyt uteliaisuus ihmisiin, katukuvassa näkyvien erilaisten ohikulkijoiden tarkkailuun.⁸¹⁷ Niinpä Guys-tulkinnoissa mallien elegantti naiseus korostuu välillä koristeellisena ja banaalina kitschinä, välillä muutamalla vedolla toteutettuna veistoksellisena arvokkuutena. Viehättyneisyys mondeeniin keveyteen ja kauneuteen käy ilmi muutenkin Schjerfbeckin monista 1910–30 -lukujen naiskuvista, samoin kuin Dostojevski- ja

⁸¹² Baudelaire 2001, 186. Suom. Antti Nylén.

⁸¹³ Konttinen 2004a, 266. Konttinen 2004b, 11–16. Muita Reuterin Schjerfbeckille suosittelemia taiteilijoita olivat mm. Paul Gauguin ja Ivar Arosenius. Ks. HS:n kirje ER:lle 17.8.1917. HS ER:lle 10.11. 1917. ÅAB.

⁸¹⁴ HS:n kirje ER:lle 10.11.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸¹⁵ Konttinen 2004b, 15.

⁸¹⁶ HS:n kirje ER:lle 4.7.1917, 8.1.1919, 3.2.1919. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸¹⁷ Konttinen 2004a, 69–71.

mm. Balzac-luennasta seurannut viehtymys alhaisen kauneuteen⁸¹⁸. Guys'n kuvia käsittelevissä kirjeissään Schjerfbeck kertoo tutkineensa keinoja kuvata valon eri sävyjä ja ääriä.⁸¹⁹ Koska Guys-tulkinnat olivat monesti tilaustöitä, ne ovat myös paradoksi Schjerfbeck-tuotannossa, jossa on muitakin vanhan taiteen jäljitelmiä, esimerkiksi El Grécon teoksista painokuvien perusteella tehtyjä jäljennöksiä. 1920-luvulta lähtien modernisoituvassa Suomessa ne ovat saattaneet edustaa nostalgiaa, paitsi Pariisia myös Schjerfbeckin sen kaduilla näkemiä 1880-luvun naishahmoja kohtaan.

Olen kiinnittänyt huomion kuva-aiheeseen, prostituoituihin ja luokiteltuihin naisiin 1800-luvun modernin taiteen representaatioina. Toisaalta askarruttaa kokemuksellisuus, sympatia ja jopa mahdollinen keskiluokkainen katse, joka kohdistuu yhteiskunnan hierarkiassa alempana oleviin työläisnaisiin – ajan (hyvinkääläisiin) teollisuustyöläisiin kuin myös sata vuotta aiemmin tehtyjen kuvien prostituoituihin, jotka hattuineen ja krinoliineineen ovat Schjerfbeck-tulkintojen ”mamseleita” (mademoiselles).⁸²⁰ Näitä 1800-luvun maalaustaiteen perua olevia representaatioita voi tarkastella samoin kuin valokuvaajan studiossa hienostonaisiksi naamioituja työläisnaisia, kuten kaivostyöläisiä Pollockin erittelemissä valokuvissa.⁸²¹ Tilanne muuttuu kuitenkin, kun tiedostaa luokkakatseen, oman katseensa. Kulutuskulttuurilla, keräilyllä, naisilla ja miehillä, tavarataloilla ja prostituutiolla on yhteytensä: kaikki on kaupan. Se määrittelee myös taiteilijaidentiteetin.⁸²² 1920-luvulla Helene Schjerfbeck oli Stenmanin palkollinen ja teki kopioita taidekauppiaan tilauksesta.⁸²³

Modernin elämän (globaaliin) levittäytymiseen edes Euroopan mittakaavassa sisältyy toki muutama paikallisongelma. Edes 1910–1920 -lukujen vaihteen maatalousvaltainen Suomi ei tarjonnut modernismia ja modernia sisäistävälle taiteilijalle sellaista urbaania kasvualustaa kuin teollistunut ja jo kaupallistunut 1800-luvun Pariisi, tai ylipäätään Suomea ripeämmin teollistuva Manner-Eurooppa.⁸²⁴ On mahdollista ounastella Walter Benjaminin tapaan, että aikoinaan Baudelaire oli ollut kykenemätön erottamaan käsitteellisesti modernia ja 1850-luvun rationalisoituvaa Pariisia toisistaan. Myös Antoine Compagnon tulkitsee Baudelairen nostalgiaa mennyttä kohtaan.⁸²⁵ Keith Tester ehdottaakin, että jos moderni on muoto ja Pariisi sisältö, flanööri on kahden käsitteen välillä kulkija. Hän palaa näin Benjaminin dialektisen kuvan käsitteeseen ja näkemykseen siitä, että Baudelaire teki flanööristä anakronismin. Flanöörien Pariisia ei ollut olemassa välttämättä enää edes Baudelairen aikana, se eli vain

⁸¹⁸ HS:n kirje ER:lle 31.12.1919. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸¹⁹ HS:n kirje ER:lle. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸²⁰ Vrt. Stahl 2010, 64–65. Kaj Stahl pohtii artikkelissa Viron taiteessa 1920-luvulla esiintynyttä ilmiötä, naistaiteilijan prostituutiokuvauksia, joissa on selkeä luokkanäkökulma.

⁸²¹ Pollock 1995, 1–41.

⁸²² Kortelainen 2002, 373–375.

⁸²³ Konttinen 2004b. Hjelm 2009, 226–229. Stenmanilla oli sitemmin yksinoikeus Schjerfbeckin teoksiin.

⁸²⁴ Pariisin kuvitelmista vrt. Palin 2010, 19. Tutta Palin muistuttaa Pariisista modernin taiteen arkkityyppisenä ja myös kaupallistuneimpana topoksena. Liittyy enemmän 1900-luvun alkuun. - Ks. ”fantasmagorian” käsite/ Benjamin.

⁸²⁵ Compagnon 2003. Compagnon 2005, 88–89. Baudelaire oli valistuksenvastainen romantikko.

unikuvina. Kadun ihmisiä ei tarkkaillut enää anonyymi yökulkija, jonka valvontatehtävät olivat siirtyneet vähitellen kameralle ja kellolle.⁸²⁶ Sen mukaan flanööri oli ollut aikoinaan vain eräänlainen salapoliisin esihahmo, kasvavassa metropolissa kulkeva outo mohikaani ja villi, joka kulutti sekä aikaa että kaupungin eksoottisia näkyjä ja huveja. Sellainen hahmo oli myös kenties taiteilija G, Constantin Guys, joka taltioi näkymiä piirtäen. Flanööri-hahmolla on yhteytensä myös Amerikan villin lännen yksinäisiin sankareihin.⁸²⁷ Ajatus unikuvasta sopii mielestäni Schjerfbeck-yhteyteenkin. Benjaminin virittämän johtolangan etsintä jatkuu.

Mielikuvissaan ja muistoissaan Schjerfbeck liikkui modernin ja oman menneisyytensä Pariisin väliä. Pariisissa hän oli ollut 1880-luvun nuori taideopiskelija, joka pohjoismaisena naisena kulki vapaammin kaupungilla kuin sukupuolittava normi edellytti.⁸²⁸ Tehdaspaikkakunnaksi vähitellen rakentunut 1900-luvun alun Hyvinkää oli viisikymmenvuotiaan Schjerfbeckin aikaan maalaismainen asemakylä, joskin Venäjän vallan aikaan myös kansainvälinen rautatien risteys. Hyvinkään rautatieasema Schjerfbeckien kodin lähellä oli eräänlainen modernin elämän tunnus; se muistutti myös mondeeneista tuulahduksista samoin kuin parantola toisella puolella rataa. Sitä kautta seudulle virtasi vielä ensimmäisen maailmansodan vuosina taiteilijaa maalarina ja piirtäjänä kiinnostavia henkilöahmoja, joita saattoi tarkkailla. Parantolan kesävieraisa oli lähinnä pietarilaista säätyläistöä ja muita muualta matkustaneita; heitä Schjerfbeck havainnoi ja kuvasi. Joukossa oli monia ”eksoottisia” naisia. Lisäksi Hyvinkäällä liikkui siihen aikaan paljon kiinalaisia, jotka osallistuivat muun muassa rautatien rakennustöihin Suomessa.⁸²⁹ Historian hahmo Schjerfbeck ei elänyt umpiossa, vaikka Manner-Euroopassa paljon liikkunut Reuter-Ahtela esittääkin hänet erakkona.⁸³⁰ Hän oli säilyttänyt yhteydet Ranskaan, ja urbaani Pariisi oli hänen kulttuurinen kehiksensä.⁸³¹ Hän kirjasi Ranska- ja Pariisi-teemasta myös muisteluksen Stenmania varten⁸³² ja seurasi Ranskan taidekentän ilmiöitä kirjoista, joista osan lainasi Reuterilta. Lisäksi hän tilasi Ranskasta tai lainasi ystäviltään taide- ja aikakauslehtiä. Niiden kuvastoista hän löysi myös malleja, joiden perusteella ompelutti ja ompeli vaatteitaan itse.⁸³³ Olosuhteet muuttuivat, kun Suomi itsenäistyi ja irtautui Venäjästä; sisällissota alkoi.

⁸²⁶ Tester 1994, 14–16, 20. Tester muistuttaa Benjaminin ja Michel Foucault’n näkemysten yhteydestä toisiinsa.

⁸²⁷ Shields 1994, 69–73.

⁸²⁸ Konttinen 2004 a.

⁸²⁹ Ibid. Ks. Bergström 2001, 43–78.

⁸³⁰ Ahtela H. 1917a.

⁸³¹ HS:n kirje ER:lle 20.4.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸³² HS. (Helene Schjerfbeck) ”Synminen”, 27.1.1938. Schjerfbeckin Självbiografi. (M.S.) Gösta Stenmanin arkisto. Saapuneet kirjeet. Arkistokokoelmat. KG. - Reuter kertoo sen yhteydessä olevassa kirjeessään Stenmanille, että Schjerfbeck kirjoitti muisteluksen alun perin hänen pyynnöstään valmistellessaan taiteilijan elämäkertaa, jota hän ei kuitenkaan kirjoittanut silloin.

⁸³³ Ks. Konttinen 2004a.

Ei vain suomenruotsalaista

Kärsimyksen ja naisellisen heikkouden tiivistävä neropuhe on pitkään vaikuttanut myyttinen Schjerfbeck-merkityksenanto. Se koskee niin Reuter-Ahtelan monografiaa ja muita kirjoituksia kuin sittemmin myös kriitikko Einari Vehmoksen toisen maailmansodan aikaisia julkaisuja. Vehmas kutsuu Schjerfbeckiä *Suomalaisen Suomen* artikkelissaan Suomessa syntyneistä taiteilijoista nerokkaimmaksi ja huomattavimmaksi naismaalariksi.⁸³⁴ Vehmoksen kirjoituksessa käsitys modernismista kietoutuu nähdäkseni nationalismiin ja käsitykseen (taide)historiasta. Siinä suomalaisuuden, ruotsalaisuuden ja suomenruotsalaisuuden välillä on ”olemuksellinen ero”, vieraus. Vehmas eritteli kirjoituksissaan suomenruotsalaisia rotupiirteitä, joita hänen mukaansa oli Schjerfbeckissä itsessään, hänen kuvaamissaan ihmisissä ja hänen teoksissaan.⁸³⁵ Näin hän kirjoitti sotavuonna 1941, kun kyse oli aseveljeydestä Saksan kanssa.⁸³⁶

”Hänessä ovat huipentuneina ja puhtaaksiviljeltyinä suomenruotsalaisen maalaustaiteen perusominaisuudet, sen miltei sairaalloinen taiteellinen hienostus ja kulttuuripitoisuus, sen yli-intellektuaalisuus ja kaikkea voimakasta karttava todellisuuspakoisuus.”⁸³⁷

Schjerfbeck oli silloin yhä elossa. Suomenruotsalaisuus korostui erityisesti siinä, että yksinäisyys oli tehnyt Schjerfbeckistä Vehmoksen mukaan ”tämän kuolettavaan eristyneisyyteen sulkeutuneen ihmisryhmän etevimmän tulkin”.⁸³⁸ Nyt eristäytyneenä oli kokonainen ihmisryhmä, ”hienostuneet” ja ”todellisuuspakoiset” suomenruotsalaiset. Muita kirjoituksen määritteitä ovat ”sammuva”, ”sairaalloisuus”, ”kuoleva. Riitta Ojanperä nimeää Vehmoksen ambivalenssin suomenruotsalaisuutta kohtaan jopa ”kuolemapuheeksi”, joskin sen rinnalla kulkevat ylistävät arviot Schjerfbeckin teosten ”taiteellisesta hienostuksesta” ja ”kauneuden ylimaallisesta häikäisystä”.⁸³⁹ Sitä edustavat myös jo aiemmin mainitsemani sairauden, kärsimyksen ja kuoleman teemoihin liittyvät ”modernit nerot”, Baudelaire ja van Gogh.⁸⁴⁰ Vehmas-yhteydessä on aiheellista viitata paitsi nationalismiin, myös kansalliseen, kielelliseen tai rodulliseen ”psykologisointiin”. Sen kehiksenä voisi toimia L. Onervan vuonna 1915 suomentama Hippolyte Tainen *Taiteen filosofia* ja miljöoteoria, jonka 1900-luvun alun taidekirjoittajat tunsivat.⁸⁴¹ Sitä kautta selittyvät modernit mutta osin myös antimodernit juonteet. Niitä on tulkittu ensinnäkin fenomenologian näkökulmasta luonnon tai rakennetun ympäristön kautta henkisinä ja ”sielullisina” kansallisina esityksinä, eräänlaisena

⁸³⁴ Einari J. Vehmas, ”Kaksi Helene Schjerfbeckin esittelyä”, *Suomalainen Suomi* 3/1941, 117–118.

⁸³⁵ Ibid. Ojanperä 2010, 97–99.

⁸³⁶ Meinander 2006, 208–216.

⁸³⁷ Einari J. Vehmas, ”Kaksi Helene Schjerfbeckin esittelyä”, *Suomalainen Suomi* 3/1941, 117–118.

⁸³⁸ Ibid.

⁸³⁹ Ojanperä 2010, 97–99.

⁸⁴⁰ Ibid.

⁸⁴¹ Taine, Hippolyte 1915. *Taiteen filosofia*. Suom. L. Onerva. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

paikan henkenä.⁸⁴² Toisaalta taas Tainen teoria kytkeytyi paljolti ihmisten sosiaaliseen paikannukseen, mikä ilmenee esimerkiksi 1800-luvun miljöömuotokuvista.⁸⁴³ Vehmas-kirjoitusten ajallinen yhteys Suomen jatkosotaan on tärkeä; se saattaa selittää kulttuurista suomalaisuutta vahvistavat nationalistiset sävyt, ambivalentitkin.

Schjerfbeckin 1910-luvun kirjeenvaihdosta käy ilmi, että vaikka hänen suomen taitonsa oli heikko, hän luki takellellen jopa Aleksis Kiven lauseita, samoin kuin Reuter-Ahtelan monografiaa.⁸⁴⁴ Estetiikan ja taiteen kysymyksistä Schjerfbeck keskusteli Reuterin kanssa yhteisellä äidinkielellä ruotsiksi. Taiteilija ja hänen ystävänsä eivät aina jakaneet samoja käsityksiä modernista ja ”uudesta” taiteesta. Eräässä kevään 1917 kirjeessään Schjerfbeck kritisoikin sitä, että Reuter ei sitoutunut täysin ”moderniin” vaan etsi kaikesta kauneutta.⁸⁴⁵ Näen, että Schjerfbeckin ”totuudellinen” taidekäsitys oli juurtunut naturalismiin, vapauteen, voimaan ja ahdistukseenkin. Se oli jopa baudelairelaisittain dekadentti ja samalla ruumiillinen. Sen kulttuurinen ja kaupallinen kehys oli Ranska, etenkin uuden ja vanhan taiteen ”fantasmagoria” Pariisi.⁸⁴⁶ Mutta kehys oli väljä ja antoi Schjerfbeckille monenlaisia mahdollisuuksia toimia sen puitteissa, myös jalostaa ilmaisuaan. Reuter puolestaan perusteli näkemyksiään Suomenkin taidemarkkinoilla arvoon nousseen 1800–1900 -luvun vaihteen maltillisen valtavirtamodernin maalaustaiteen kautta ja julkisti kirjoituksissaan Schjerfbeckin kanssa käydyssä kirjeenvaihdossa ja keskusteluissa käsiteltyjä taiteilijanimiä. Ne kuuluivat 1800-luvulla läpimurtonsa tehneille miehille, jotka olivat jo mukana ajan kansainvälisen taidekaupan sekä siihen kytkeytyvien taidekirjojen ja -historioiden rakentamassa julkisessa kaanonissa.⁸⁴⁷ Mainittakoon vuosisadan vaihteen ”avantgardistit” Honoré Daumier, Henri Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, Henri Matisse tai Paul Cézanne, joista Toulouse-Lautrec ja Degas olivat kiinnostaneet nuorta Schjerfbeckiä 1880-luvun Pariisissa.

Schjerfbeck pohti modernismia lukien impressionisteista etenkin Julius Meier-Graefen kirjoista.⁸⁴⁸ Hän on kertonut jopa nähneensä Toulouse-Lautrecin Pariisissa taidekoulunsa Academie Colarossin pihalla.⁸⁴⁹ Mutta tämän teoksiin, kuten muuhunkin eurooppalaiseen taiteeseen, hän lienee tutustunut lähinnä Meier-Graefen ja muiden taidekirjojen painokuvista.

⁸⁴² Vrt. Lukkarinen 2006, 106–107. Paikan henki puhuttelee maisemamaalaria. Lukkarinen kirjoittaa paikan kokemuksesta esimodernina ilmiönä, jopa antimodernina eleenä, ja viittaa Edvard S. Caseyn fenomenologisesta näkemyksestä koskien koettuja paikkoja ja niiden tärkeyttä ihmisen olemiselle maailmassa.

⁸⁴³ Palin 2004, 140.

⁸⁴⁴ HS:n kirje ER:lle 4.–5.6.1916. HS ER:lle 3.1.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. HS yrittää lukea Kiveä suomeksi ja toteaa: ”Miksi minä en osaa isänmaani kieltä!” HS ER:lle 20.9.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. HS kertoo ymmärtävänsä vain pienen osan Reuterin kirjasta. Holmér 2011, 153–154, 157.

⁸⁴⁵ HS:n kirje ER:lle 16.4.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁴⁶ Vuosisadan vaihteen Pariisi modernin taiteilijuuden arkkityypisenä, kaupallistuneena topoksena, ”fantasmagoriana” ja ”taiteen pääkaupunkina”. Benjamin 1986 (1955). Vrt. Kortelainen 2002. Palin 2010, 19. Pariisista Ester Heleniukseen ja populaariin liittyen.

⁸⁴⁷ Ahtela 1917a.

⁸⁴⁸ HS:n kirje ER:lle 23.8.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁴⁹ Konttinen 2004a, 86–87.

Jo Schjerfbeckin 1880-luvun teoksiin on sulautunut viittauksia taiteilijoiden teoksiin, joista Schjerfbeck keskusteli paljon kirjeenvaihdossaan.⁸⁵⁰ Korkeataiteen valtavirtaistumisessa ja laajentumisessa ”matalaksi” on kenties lisävivahde, jos ajattelee Schjerfbeckin myöhemmin painokuvista tulkitsemaa vanhempaa taidetta.⁸⁵¹ Monografiassa Reuter-Ahtela rinnastaa Schjerfbeckin teoksiin myös pohjoismaista taidetta ja sen tekijöitä. Nimet Edvard Munch, Ivar Arosenius tai Vilhelm Hammershøj toistuvat usein, mutta vertailun vuoksi mainitaan myös 1800-luvun pariisilaismodernistien kiinnostuksen kohteita, kuten 1500-luvun espanjalaismaalarit Velázquez ja El Greco.⁸⁵² Esimerkiksi Edvard Munchin taide vaikuttaa kiinnostavalta. Kirjeessään Reuterille Schjerfbeck toteaa pelkäävänsä nähdä toisten teoksissa tunteita, jotka ovat vieneet hänet itsensä lähes perikatoon.⁸⁵³ On silti mahdollista, että juuri Munchilta hän omaksui tavan tehdä muunnelmia ja versioita omista teoksistaan. Munchin teosten teemat ja muunnelmat olivat perua kiinnostuksesta elokuvaan ja liikkuvaan kuvaan.⁸⁵⁴ Meier-Graefen kirjaa lukemalla Schjerfbeck vahvisti mieltymystään van Goghin teoksiin mutta nautti erityisesti Cézannesta, jonka toteaa tehneen itselleen ”eniten hyvää”.⁸⁵⁵

”Kaikki oleellinen on saanut viivansa, korostuksensa”, Reuter-Ahtela kuvailee monografiassa Schjerfbeckin 1900- ja 1910-lukujen maalauksia. Hän rinnastaa ne erityisesti Henri de Toulouse-Lautrecin teoksiin ja löytää erojakin. Yhteyksiä hän näkee esimerkiksi Toulouse-Lautrecin koristeellisenä mondeenin naiskuvan *Mademoiselle Marcelle Lenderin* ja Schjerfbeckin henkilökuvien välillä. Hänen mielestään mademoisellen kasvoissa on – huolimatta kaikista kiemuroista, väriryöpsähdyksistä ja tarkasti kuvatusta vaatetuksesta – samaa niukkuutta kuin Schjerfbeckin ”sielukkailla rinta- ja pään kuvilla”.⁸⁵⁶ Ahtela ihannoii sielukkuutta mutta kammosi koristeellisuutta, ehkä siksi, että ajan estetiikassa sitä pidettiin feminiinisenä piirteenä.⁸⁵⁷ Schjerfbeck-monografiassa hän toteaa, että ”vain kaikkein välttämättömin, juuri tuo oleellinen ihmisessä on saanut viivansa, korostuksensa, ja juuri sen kautta, että kaikki sivullinen on erotettu pois, on ilmeen intensiivisyys ja syvyys saatu niin voimakkaaksi.”⁸⁵⁸ Ihanteena on niukka kuvapinta, sen yksinkertaisuus ja pelkistyneisyys. Monografiassa Ahtela mainitsee viitteellisesti myös Honoré Daumierin, jonka henkilö ja teokset siilautuvat jälleen toistensa lävitse. Sen mukaan Daumier on ”intohimoinen tunneihminen, jonka viivat elävät kuumeisempaa, hermostuneempaa elämää, ja hänen värinsä

⁸⁵⁰ Esim. HS:n kirje ER:lle 21.5.1915. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁵¹ Vrt. Palin 2010. Artikkelin muistuttaa korkeakulttuurin valtavirtaistumisesta kuvataiteen modernismissa.

⁸⁵² Vrt. *Manet, inventeur du moderne* -näyttely, Musée d’Orsay, Pariisi kevät 2011. Näyttely osoitti, miten 1500–1600 -lukujen espanjalainen ja italialainen maalaustaide vaikutti Manet’n tuotantoon. Velázquez-tulkintoja teki sittemmin myös Pablo Picasso.

⁸⁵³ HS:n kirje ER:lle 30.11.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁵⁴ *Edvard Munch*. Näyttely Pariisin Pompidou-keskus syksy 2011, Lontoon Tate Modern kesä 2012 ja New Yorkin MoMA syksy 2012. – Idea ”uustulkinnoista” lienee kuitenkin paljolti Reuterin ja Stenmanin perua. Vrt. Kontinen 2004 a ja b. Hjelm 2009, 226–230.

⁸⁵⁵ HS:n kirje ER:lle 22.6.1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁵⁶ Ahtela 1917a, 12–13.

⁸⁵⁷ Palin 2010, 35.

⁸⁵⁸ Ahtela 1917a, 12–13.

on yhtä kuumeisen hermostuneesti heitetty joihinkin korostettaviin paikkoihin, muttei likimainkaan sellaisella harkinnalla ja palvonnalla kuin Toulouse-Lautrecin”. Ahtelan johtopäätös onkin, että Toulouse-Lautrec on Schjerfbeckiä lähimpänä.⁸⁵⁹ Mutta Schjerfbeckin on nähty löytäneen myös muita keskustelukumppaneita, ja myös Alexander Théophile Steinleinin nimi on mainittu.⁸⁶⁰ 1800-luvun Ranskassa suosittu juliste- ja painokuvataide kiinnosti.

Kulttuurinen vieraus

Ranska-kehukseen nojaavassa Suomen taiteen kertomuksessa on monta puolta, jotka liittyvät ”vieraiden vaikutteiden” diskurssiin. Sama koskee Einar Reuter–H. Ahtelaa kirjoittajana. Kaikki ei vastaa aina hänen näkemyksiään modernismista, joka mitä ilmeisimmin seuraili myös Gösta Stenmanin linjauksia. Ensimmäisestä Schjerfbeck-monografiasta ja samanaikaisista artikkeleista erottuu kansallinen painotus, joskaan ei vahvoja nationalistisia sävyjä. Silti hahmotan tulkinnoista vierautta väheksyvän suomalais-kansallisen näkemyksen⁸⁶¹. Sijoittuivathan Stenmanin suojatit ja suosikit 1910-luvulla Marraskuun ryhmään pikemmin kuin Reuterin kritisoimiin Septem-ryhmän taiteilijoihin, joiden maalausten puhtaat värit edustivat hänelle ”vieraita vaikutteita”. Kun Ahtelan vertaa Schjerfbeckin teoksia niihin useinkin yhdistetyn Vilhelm Hammershøjn maalauksiin, ne ovat hänestä usein ”kalseita”.⁸⁶² Puhtaan paletin maalausten rinnalla Schjerfbeckin maalausten värit ja niiden valööriarvot vastaavat puolestaan (pohjoisen valon) ”todellisuutta”, ja ”-- joka valööri on rehellisen tutkinnan ja yhtä rehellisen tulkinnan tulos”. Ahtela tosin perustelee näkemystään viljelemällä omissa nimissään Schjerfbeckin tekemiä huomioita siitä, miten erilaisilta värien valöörit vaikuttavat Ranskan valossa verrattuna Suomeen.⁸⁶³ Näen, että taiteilijan yksityiskirjeessään esittämä kuvaus havainnostaan muuntuu Ahtelan tulkintana kansalliseksi arvoksi, miltei taidepoliittiseksi kysymykseksi. Lähtökohtana lienee ollut kirje, jossa Schjerfbeck vastasi Reuterin valöörejä ja värejä koskevaan kysymykseen:

”Om jag tycker om grått – jo just det har jag mest målat hvitt, grått, svart, har bara försökt kommit till mer färg nu sist. Valörer synes mig olika i Frankrike och här, där äro de ljusare på avstånd, ge avstånd, här står ett föremål långt borta ofta lika starkt, mörkt, som ett i förgrunden – just som tallen Ni talar om. En man i svart rock bredvid en har samma valör som skogen långt borta, avståndskänslan försvinner, det ger sagostämning.”⁸⁶⁴

Sen mukaan Suomessa kaikki näyttää yhtä tummalta ja näkyy harmaan eri sävyissä valkoisesta mustaan - katsoo kohdetta sitten läheltä tai kaukaa. Samalla katoaa käsitys

⁸⁵⁹ Ibid, 12.

⁸⁶⁰ L. Onerva, ”Helene Schjerfbeckin näyttely”, *Sunnuntai-lehti* 1917. Kortelainen 2006, 208–210.

⁸⁶¹ Marraskuun ryhmän ”kansallisuus” ja Septem-ryhmän ”kansainvälisyys”.

⁸⁶² Ahtela 1917a, 29–32. Ahtela 1970, 105. Kastemaa 2004, 56–57.

⁸⁶³ Ahtela 1917a.

⁸⁶⁴ HS:n kirje ER:lle 30.9.1916. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

etäisyydestä, tunnelma on sadunomainen. Ranskassa silmä erottaa selvemmin valöörit toisistaan samoin kuin etäällä olevan kohteen siitä, joka on lähellä.

Näkemyksessä painaa saksalaisteoreetikko Wilhelm Worringerin määrittelemä ”ahdistusraja”.⁸⁶⁵ Se jakaa pohjoisen Euroopan taiteilijat (ja ihmiset) mentaliteetiltaan ahdistuneemmiksi ja syvällisemmiksi kuin eteläiset. Suomen 1900-luvun modernismissa määritelty raja on merkityksenanto. Se on vedetty ”ranskalaisen” ja suomenruotsalaisen Septem-ryhmän sekä ”pohjoisen” ja suomalaisen Marraskuun ryhmän välille; näin ollen marraskuulaisuus olisi syvällisempää ja aidompaa kuin septemiläisten värinkäyttö ja koristeellisuus.⁸⁶⁶ Kyseinen raja on myös Suomen taiteen jako, joka sulautti näkemykset kansallisten ja kansainvälisten vaikutteiden vastakkaisuudesta. Sitä myöten Euroopassa paljon matkustanut Reuter-Ahtelakin korosti, että Schjerfbeck kuvasi hahmoja juuri Suomen valossa. Näin ollen Schjerfbeck olisi katsonut näkemäänsä toisin kuin septemläiset, joista moni noudatti maalauksissaan taas (Ranskan valon mukaista) ”puhtaan paletin” väriasteikkoa. Jälkimmäinen merkitsi Ahtela-Reuterin mukaan ”ulkolaisjäljittelyä”, turvautumista ”persoonattomaan muotisuuntaan”. Nimiä mainitsematta hän kirjoitti, että osa nuoremmista taiteilijoista maalaa vieraiden vaikutteiden mukaan. He ovat vaipuneet ”muukalaistuntuiseen epätoteen mystillisyyteen”.⁸⁶⁷ Hän esiintyi näin samalla suomalaiskansallisen linjalla kuin Stenman, jonka gallerian taiteilijoihin kuuluivat Schjerfbeckin ohella sittemmin ”marraskuulaiset” Sallinen ja Mäkelä.⁸⁶⁸ Ahtela käytti jopa markkinointiretoriikkaa ja esitti, että Schjerfbeckin lailla nämäkin taiteilijat pyrkivät ”totuutta kohti”. Artikkelin huipentuu kohtaan, joka julistaa, että yhdessä Schjerfbeckin kanssa uutta sanottavaa oli juuri heillä. Näistä erityisesti Schjerfbeckin maalaukset nostivat ”lämpöisten sydäntensä sykkiessä eteemme maailman kauneuden ja elämisen koko ihanuuden ja vapauttavat meidän aatoksemme elämän pikku pyyteistä ja arkipäivän harmaasta yksitoikkoisuudesta”.⁸⁶⁹ Ihanteellinen taiteilijäkäsitys vahvistaa retoriikkaa. Reuter luettelee Schjerfbeck-kirjassa joukon ’suuria taiteilijoita’, jotka hänen mukaansa ”ovat kärsineet ja kolhut kestäneet ainoan oikean, kaiken häämöttävän totuuden edestä.”⁸⁷⁰ Kärsimyksen kruunaaman päätelmäketjun myötä teksti kohottaa Suomen valossa maalaavan (naisen) Helene Schjerfbeckin suureksi taiteilijaksi muiden, siis tunnettujen eurooppalaisten (mies)taiteilijoiden rinnalle. Joskus Schjerfbeck oli arvioitsijansa mielestä heitä jopa parempi.⁸⁷¹

Schjerfbeckiä ei voinut olla sukupuolittamatta. Koska kyseessä oli naistaiteilija, tämän taide oli ”naisellista”. Sitäkin piti korostaa: ”-- kuvat ovat naisen hartaudella ja hänen kuvattaviinsa

⁸⁶⁵ Kallio 1991, 72. Kallio 2001, 23.

⁸⁶⁶ Vrt. Kallio 2001, 23. ”Karheen suomalaisuuden” merkityksenanto yhdistyneenä ”marraskuulaisuuteen”.

⁸⁶⁷ Ahtela 1917a, 33. Ahtela hyväksyi Septem-ryhmästä vain Magnus Enckellin ja Juho Rissasen, joka oli mukana myös Marraskuun ryhmän näyttelyissä. Esimerkiksi Rissasen maalausten ”kauneudelle ja väririkkaudelle” ei tämän mukaan osattu antaa vielä arvoa.

⁸⁶⁸ Ibid.

⁸⁶⁹ Ibid, 34.

⁸⁷⁰ Ibid.

⁸⁷¹ Ibid, 29–32.

kohdistuneen rakkauden ja myötätunnon ilmauksia – ja sen takia onneksemme – ilmenee naisen käsityskanta.”⁸⁷² Reuterin taidenäkemyksessä naisen sukupuoleen ja taiteeseen kytkeytyvä ”naisellisuus” on kudottu yhteen.

Mustapohjainen omakuva

Monografia *Helena Schjerfbeck* sulauttaa henkilön, hänen elämänsä ja teoksensa taiteilijamyytiksi,⁸⁷³ jonka mukaan omassa eristäytyneisyydessään elävä taiteilija kärsii, kamppailee ja kilvoittelee. Kirja rakentaa näin myös roolikuva, julkista identiteettiä ja imagoa. Se merkitsi aikoinaan romantiikan mukaista korostettua traagisuutta; taiteilijan elämä oli kamppailua, kuoleman läheisyyttä, kärsimyksiä, tuskaa ja surua. Roolikuva rinnastuu myös taiteilijan teoksiin.⁸⁷⁴ Sitä kaikkea katsotaan silmästä silmään jo heti monografian alussa ja lopussa kuin myös Reuter-Ahtelan myöhemmissä kirjoissa.⁸⁷⁵ Myytti toistuu myös Reuterin tulkitessa Schjerfbeckin 1910-luvun omakuvia.

Omakuva on katsottu renessanssista lähtien taiteilijoiden käytäntönä osoittaa luomiskykyään, virtuositeettiaan. Taiteilijoista saattoivat esittää itsensä jumalhahmojen kaltaisina yksilöinä. Taiteilijan luomiskykyyn ovat siis vanhastaan liittyneet miestä tarkoittavan latinan ”vir”-sanana monet johdannaiset; miehuuden ja mieheyden lisäksi viittaavat voimaan, rohkeuteen, taitoon ja kykyyn, myös seksuaaliseen kykyyn. Se on liittänyt ihmisen (miehen) jumalaan ja toiminut tavallaan myös kuolemattomuuden merkinä.⁸⁷⁶ Helene Schjerfbeck maalasi kaikkiaan yli 40 omakuvaa, joista puolet yli kahdeksankymmentävuotiaana 1940-luvulla. Leena Ahtola-Moorhouse on määritellyt taiteilijamuotokuviksi niistä vain kolme, hänen mukaansa muiden omakuvien aiheena on ihmismieli.⁸⁷⁷ Vuosien 1884-85 varhaisessa ”Omakuvassa” on mielestäni kuitenkin jo taiteilijan ammatista tietoista tiukkuutta.⁸⁷⁸ Sen jälkeisiä omakuvia voisi tarkastella vähitellen ikääntyvän taiteilijan tekeminä synteeseinä aiemmista omakuvistaan mutta ottaa ne Schjerfbeckin tapaan rohkeina muotokokeiluina, joiden aineksia ovat representaatioineen ihmiskasvat. On aiheellista huomioda myös kiinnostus jopa Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuvaan*. Tunnetuista taiteilijaomakuvista kolme Schjerfbeck maalasi 1910-luvulla. Keskeinen esimerkkini on Suomen taideyhdistyksen tilaustyö, ”Mustapohjainen omakuva” (1915), josta on tullut ajan myötä myös eräänlainen ikoni.⁸⁷⁹ [KUVA 3] Maalauksena se on paljolti julisteen kaltainen representaatio omakuvasta,

⁸⁷² Ibid. Ahtela 1951. Ahtela kertoo ruotsalaisen naisasianaisen Ellen Keyn ihailleen Schjerfbeckin ”Toipilas”-maalausta.

⁸⁷³ Vrt. Soussloff 1997.

⁸⁷⁴ Ahtela 1917a. Ahtela 1917b. Vrt. Kastemaa 2004, 59. Ks. myös Lepistö 1991.

⁸⁷⁵ Ahtela 1951.

⁸⁷⁶ Bond&Woodall, 2006, 11–12.

⁸⁷⁷ Ahtola-Moorhouse 2000, 9.

⁸⁷⁸ Ibid, 16–17. Ahtola-Moorhouse on nähnyt yhteyden Manet’n Folies-Bergèren baarin ”baarityttöön”. Vrt.

Ahtola-Moorhouse 2012, 49.

⁸⁷⁹ Se oli Ateneumin taidemuseon Helene Schjerfbeck -näyttelyn tunnuskuvana vuonna 2012.

kuten on myös sen kanssa samaan aikaan maalattu ”Hopeapohjainen omakuva” (1915). Jälkimmäinen on taas eräänlainen tulkinta peilin kautta maalatun omakuvan genrestä.

Näillä teoksilla Schjerfbeck osallistui taiteen omakuva-keskusteluun, otti kantaa modernismin konventioon. Samalla hän määritteli kytkentänsä myös 1800-luvun lopun pariisilaiselämään, esimerkiksi Manet’n maalauksiin sekä Toulouse-Lautrecin ja tämän aikalaisten sitä edustavaan julistetateeseen. Myös van Goghin omakuvat ovat mukana keskustelussa, josta ei syytä sulkea pois myöskään Schjerfbeckin varhaisia omakuvia tai valokuvia hänestä. ”Mustapohjaisen omakuvan” toteuttanut taiteilija on näin toiminut modernismin diskurssin sisällä esittäen yksilöllisen puheenvuoronsa. Maalaus kiinnostaa minua myös Schjerfbeck-representaationa, taiteilijan ja taiteilijuuden elämäkerrallisena esityksenä, joka on tutkimuskohteeni.

Mustavalkoinen painokuva ”Mustapohjaisesta omakuvasta” on julkaistu ensi kertaa Reuter-Ahtelan kirjoittaman monografian alkulehdellä vuonna 1917. Se korostaa ohuesti ja pelkistetyin toonein maalatun omakuvahahmon ilmestyksenomaista keveyttä. Näen maalauksen kannanottona muun muassa taiteilijan ruumiillisuutta ja sukupuolittamista koskeviin normeihin, osallistumisena viriliteettiä tähdentävään luomiskeskusteluun⁸⁸⁰. Maalaus voisi olla eräänlainen normeja kyseenalaistava vastadiskurssi, jonka muotoilemista Schjerfbeck jatkaa mielestäni myös sen jälkeisissä omakuvissaan, viimeistä viivanvetoa myöten. Niitä kutakin voisi mielestäni tarkastella taiteilijan omakuvina, jos ottaa tulkinnan kehykseksi Oscar Wilden lisäksi Walter Benjaminin näkemyksen unikuvista, menneisyyden ja nykyisyyden kuvien risteytymisestä toisiinsa – ja jopa Benjaminin myöhemmän pessimistisen historiakäsityksen, joka osuu tiettyyn aikakauteen, 1930-luvun loppuun⁸⁸¹, samaan aikaan kuin Schjerfbeckin omakuvien runsas lopputuotanto. Niistä viimeisin on vuodelta 1945. Taiteilijan luomisvoima ei välttämättä ole jumalallisen ikuista, mutta kuvat jäävät ja tulkinnat niistä toistuvat ja muuntuvat.

Omaa näkökulmaani 1910-luvun omakuvat haastavat pohtimaan elämä ja taide –kertomuksen Schjerfbeck-representaation rinnalla, samoin kuin maalauksista tehtyjen tulkintojen tulkintaa. Reuter-Ahtelan näkemys ”Mustapohjaisesta omakuvasta” erottuu kesällä 1917 julkaistusta monografiasta. Omakuva on antanut kirjoittajalle, siis H. Ahtelalle, luvan katsoa maalausta samasta tunnevoimaisesta näkökulmasta, josta hän on tarkkaillut taiteilijan elämää. Jo maalauksen pohjaväri on ”musta, kammottavan tyhjä tausta” ja malli, ”taiteilija kurkottaa päätänsä, niitä ihania näkyjä kohti, jotka kuvastuvat hänen jännittyneeseen ilmeeseensä”.⁸⁸² Sama toistuu sanasta sanaan Ahtelan kirjoittamassa *Suomen Kuvalehden* artikkelissa ”Helena Schjerfbeck”, joka ilmestyi Schjerfbeck-yksityisnäyttelyn aikoihin syksyllä 1917. ”Minkälainen onkaan sitten Helene Schjerfbeckin elämä ollut”, kirjoittaja huudahtaa. Kysymys siirtää katseen maalauksesta nopeasti sen tekijään, ja huomio kiinnittyy keskeiseen

⁸⁸⁰ Benjamin 1998 (1928), 175, 178.

⁸⁸¹ Ibid.

⁸⁸² Ahtela 1917a.

yksityiskohtaan, taiteilijan nimeen maalauksen yläreunan näyttävänä signeerauksena, joka näkyy ”harmain ja häilyvin versaalikirjaimin siveltyinä mustalle pohjalle”. Taiteilijan nimikirjoitus on tämän tulkinnan mukaan ”hopeisin kirjaimin” kaiverretty hautakirjoitus, josta tulkitsija erottaa myös kuoleman, ”viikatemiehen kutsun koukistuneen sormen”. Sen sormen, joka on häämöttänyt Schjerfbeckin taustalla aina hänen sairauden runtelemasta lapsuudestaan asti. Modernismin kärsivä taiteilijasubjekti nousee keskiöön, kun Ahtela muistuttaa tinkimättömän kamppailun merkityksestä. Kamppailu on välttämätöntä, samoin kuin rehellisyys ja epäitsekkyys, koska ne johtavat totuuteen, puhtauteen ja jalouteen. Syynä ”suuren taiteilijan” ja ”neron” kamppailuun oli kuitenkin Ahtelan myöhemmän näkemyksen mukaan aikalaisten ymmärtämättömyys.⁸⁸³ Niinpä ajatuksesta ”kukaan ei ole profeetta omalla maallaan” muotoutui Schjerfbeckin, kuten monen muunkin ”väärinymmärrety” henkilön yhteydessä toistuva ja muuntuva väite⁸⁸⁴, Barthes’n näkemyksen mukainen luonnollistunut totuus, myytti.⁸⁸⁵

Ahtelan kirjoituksiin ovat suodattuneet myös Schjerfbeckin omia teoksiaan koskevat intentiot. Monografia esittelee lukijoille yksityisiä ajatuksia, joita taiteilija oli uskonut sen kirjoittajalle kirjeissä aavistamatta, että ne julkaistaan.⁸⁸⁶ Schjerfbeck oli toivonut kirjeenvaihdon hävittämistä polttamalla.⁸⁸⁷ Reuterille jouluna 1915 lähettämässään kirjeessä Schjerfbeck totesi omakuvien olevan jotain niin intiimiä, että hän ei halunnut myydä niitä tuntemattomille ostajille. Erityisesti Suomen taideyhdistyksen tilaaman ”Mustapohjaisen omakuvan” maalaamista hän piti raskaana kokien sen oman persoonan julkisena esille asettamisena.⁸⁸⁸ Kirjeissään hän toistaa usein haluttomuuttaan maalata tilausteoksia, siis työskennellä jonkun ”pakottamana”. Hänen ideaalinsa oli taiteilijan vapaus⁸⁸⁹, autonomia. Tilausteos oli kuitenkin tehty. Tätä omakuvaa on tarkasteltava juuri kommenttina; sen tilannut Suomen taideyhdistys oli keskeinen vallankäyttäjä tuonaikaisen Suomen taidekentällä.

Viesti meni perille. ”Mustapohjaista omakuvaa” vieroksuttiinkin taideyhdistyksessä uhmakkaana, lähes aggressiivisena. Syynä oli kenties maalauksen kepeähkönä pidetty julistemainen tyyli. Tilaaja lunasti maalauksen vasta taideyhdistyksen johtokunnan puheenjohtajan Akseli Gallen-Kallelan suosituksesta ja sijoitti sen Ateneumiin. Schjerfbeckin taiteilijakollegoista myös Ellen Thesleff piti maalauksesta.⁸⁹⁰ Varsin pian, lokakuussa 1915, Schjerfbeck kirjoitti Reuterille, että hän välttäisi monet vaikeudet, jos voisi olla ajattelemaatta maailmaa ja taipuvaisuuttaan 1400-luvun maalaustaiteeseen.⁸⁹¹ ”Mustapohjaisen omakuvan”

⁸⁸³ H. Ahtela, ”Helena Schjerfbeck”, *Suomen Kuvalehti* 37/1917. Vrt. Ahtela 1945. Kastemaa 2004, 59.

⁸⁸⁴ Ahtela 1951.

⁸⁸⁵ Barthes 1994 (1957), 183–189.

⁸⁸⁶ HS:n kirje ER:lle 27.8.1915. ÅAB. Ks. Ahtola-Moorhouse 2001.

⁸⁸⁷ Konttinen 2004a.

⁸⁸⁸ HS:n kirje ER:lle 25.12.1915 ÅAB. Konttinen 2004a. Kuvaliite, kuvateksti.

⁸⁸⁹ HS:n kirje ER:lle 28.6.1915. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁹⁰ HS ER:lle 25.10.1915. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Ellen Thesleffin kirjekortti Thyra Castrénille 19.10.1915. Sv. Litteratursällskapet. Ahtela 1951, 341.

⁸⁹¹ HS:n kirje ER:lle 25.10.1915. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

aikalaistulkitsijoista moni muu näki jo pelkän mustan taustan hautakivenä nimikirjoituksineen, kuten Reuter-Ahtela monografiassa kaksi vuotta myöhemmin. Ahtelan tulkinta korostaa katkeruutta, jota Schjerfbeckin ajateltiin tuntevan taideyhdistystä ja kotimaista taidekenttää kohtaan. Monografiaa aiemmin julkaistuissa lehtiarvioissa oli toistunut väite ”unohdetusta taiteilijasta”.⁸⁹² Mutta Suomen taideyhdistyksen tilaus oli Schjerfbeckille tärkeä, siitä huolimatta, että hänen on esitetty mieltäneen penseyttä myös tilaajan taholta⁸⁹³. Kyseessä ei ole mikä tahansa omakuva vaan ”taiteilijan omakuva”, joka viittaa taiteilijan ammattiin näyttävän signeerauksen lisäksi tietyin esinein, kuten punaisena hehkuvan maalipurkin ja siitä sojottavien harmaapäisten siveltimien välityksellä.

”Mustapohjainen omakuva” on nähty sittemmin osoituksena hiljaisesta kapinasta. Ajatusta voisi kehittää ja pitää maalausta vivahteikkaana puheenvuorona renessanssista peräisin olevan taiteilijamuotokuvien miehisen perinteen kanssa. Sen sävyjä voi reflektoida yksityiskohdista, joita ovat erinäiset koristeiksi pelkistyvät, usein naisten taiteelle ominaiseksi määritellyt maalaukselliset elementit.⁸⁹⁴ Tutta Palin on muistuttanut yksityiskohtien tulkitsemisen vastastrategiasta, kuvien toisin lukemisen välineenä. Merkitykset näkyvät pirstoutuneina. Kykyä hallita kokonaisuuksia on pidetty miehisenä piirteenä.⁸⁹⁵ Schjerfbeckin maalauksissa kokonaisuus on tarkoituksellinen, sommitelma koostuu monesti keskenään erinäköisistä osioista, eri näkökulmista ja yksityiskohdista.⁸⁹⁶ Merkinä yksilöllisen taiteilijaidentiteetin ja -subjektin vahvasta tiedostamisesta omakuva määrittelee voimissaan olevan taiteilijan, jonka, ollakseen virtuoosi ja virtuoottinen, taituri tai ”miehuullinen”, ei näkemykseni mukaan tarvitse silti olla ”miehekäs”.

Jo ”Mustapohjaisen omakuvan” yläreunaan näyttävästi sijoitettu taiteilijan nimikirjoitus on maalattu joitakin kirjaimia häivyttäen. Riitta Konttinen on huomauttanut, että omakuvan mustalle pohjalle tehty nimikirjoitus ei ole niinkään hautakirjoitus vaan rinnastuu juuri renessanssin taiteilijamestareihin ja hallitsijoihin, uuden ajan koittamiseen ja yksilön aseman korostumiseen.⁸⁹⁷ Kuvataiteilijat kohosivat anonymiteetistä yksilöiksi runoilijoiden ja filosofien rinnalle. Eräänlaisena keskustelukumppanina ”Mustapohjaiselle omakuvalle” on vaikkapa 1400-1500 -lukujen vaihteessa elänyt Hans Holbein nuorempi, jonka muotokuvia Schjerfbeck oli kopioinut Louvressa ja Wienin Kunsthistorisches Museumissa 1880–90 -

⁸⁹² Ks. tähän tutkimukseen valikoituneet kritiikit. Ahtola-Moorhouse 2000, 27. Ahtola-Moorhouse viittaa kuitenkin ”Hopeataustaiseen omakuvaan”. Konttinen 2004, 286–287. Helene Schjerfbeckin kirje Ada Thilénille 12.3.1915, no 1708. ÅAB. HS ER:lle 27.8.1915. HS ER:lle 21.5.1915. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁹³ Ahtola-Moorhouse 2000, 31–33. HS:n kirje Maria Wiikille 28.1.1914. HS:n kirje ER:lle 21.6.1923.

Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB.

⁸⁹⁴ Palin 2004, 38–54.

⁸⁹⁵ Ibid.

⁸⁹⁶ Schjerfbeck ikään kuin tarkoituksellisesti osoittaa hallitsevansa yksityiskohdista rakentuvan kokonaisuuden. Vrt. yksityiskohtien maalaaminen Edelfeltin ”Pasteur”-muotokuvaan 1885. Maininta tässä luvussa jo aiemmin. Ks. Konttinen 2004a.

⁸⁹⁷ Konttinen 2004a, 287.

luvuilla.⁸⁹⁸ Schjerfbeckin kiinnostus Holbeinin taiteeseen ilmenee jo ”Lukevat tytöt” -maalauksesta (1907), jonka sisätilassa on Holbein-painokuva seinällä.⁸⁹⁹ Ollaan jälleen tekemisissä sen kanssa, kuinka paljon teoksen katsojaa auttaa tieto taiteilijan intentioista, kulttuurisesta tulkintakehyksestä puhumattakaan.

Erääksi kumppaniksi Schjerfbeckin vuoropuhelussa vanhemman taiteen kanssa on ehdotettu myös Edouard Manet’n ”Folies-Bergèren baaria” (1881-82) ja sen päähenkilöä. Maalauksen keskiössä katsojaa suoraan silmiin katsoo baarityttö, jonka takaapäin kuvattu hahmo heijastuu baarin peilistä. Schjerfbeck näki maalauksen aikoinaan Pariisin salongissa 1882. Hän puhui siitä kirjeissään ja kertoi sen vaikuttaneen moneen hänen teokseensa, myös omakuvien hahmoihin.⁹⁰⁰ Maalauksen merkitystä Schjerfbeckille ei ehkä voi väheksyä, koska se oli esillä Pariisin Salongissa keväällä 1882 ja herätti huomiota. Schjerfbeck oli silloin ehtinyt opiskella ja työskennellä Pariisissa pari vuotta. On esitetty, että Manet’n baarityttö on antanut mahdollisia herätteitä Schjerfbeckin ensimmäiselle ”Omakuvalle” vuodelta 1884-1885. Taiteilijamuotokuvassa on kuitenkin toisenlaista naisen itsetietoisuutta kuin Manet’n esittämässä pariisilaisbaarin työntekijässä, joskin kasvoissa ja kampauksessa voi toki nähdä samankaltaisuutta nuoreen Schjerfbeck-representaatioon. Taide on kuitenkin – kuten Mieke Bal on muistuttanut – konventioihin kytkeytyntä intertekstuaalisuutta ja monimerkityksisyyttä, jossa merkitykset verkostoituvat toisiinsa ja synnyttävät myös uusia merkityksiä. On monesti kyse siitä, miten tulkitsija näkee ja suuntaa valokeilansa. Yksityiskohdat puhuvat enemmän kuin saattaa arvata.⁹⁰¹ Tiedetään, että Manet’n peilitaustaisella ”Folies-Bergèren baarilla” on sommitelmana yhtymäkohtia Diego Velázquezin ”Las Meninas” -maalaukseen. Schjerfbeck ihaili myös Velázquezin maalausta ja suunnitteli siihen liittyvästä yksityiskohdasta ainakin kirjaillun tekstiilin, *Infantinnan* (1905–1907), ja kuvakudoksen, ”Velázquezin Infantinnan” (1907/1908), joka on kudottu Suomen käsityön ystävissä.⁹⁰² Velázquezin ”Las Meninas” -maalaus risteyttää monia taiteilijoita satojen vuosia ajan sittemmin kiehtonutta hovimuotokuvaa taiteilijan omakuvaan, peilikuvaan ja katsomisen problematiikkaan. Esityksen keskiöön ovat asettuneet taiteilija paletteineen, hänen ateljeessaan vieraileva hoviväki, siis muotokuvan maalausprosessi, jossa sen varsinaiset mallit näkyvät taustalla olevasta peilistä.⁹⁰³ ”Mustapohjaisen omakuvan” mahdollinen yhteys siihen on kiinnostava, joskaan ei täysin yksiselitteinen.

Kun pitää mielessä Reuter-Ahtelan argumentit taiteilijan kamppailusta tai kärsimyksestä ja kiinnittää huomion paljastaviin yksityiskohtiin, ”Mustapohjaista omakuvaa” voi tarkastella

⁸⁹⁸ Ahtola- Moorhouse 2000, 33. – Holbeinin taide taidehistorian vedenjakajana ks. Johansson 2010, 204.

⁸⁹⁹ HS:n kirje ER:lle 28.6.1915. HS:n kirje ER:lle 27.8.1915. Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. - Kontinen 2004a.

⁹⁰⁰ HS:n kirje ER:lle 10.5. 1922, 20.–25.10.1930 Kokoelma Helene Schjerfbeck. ÅAB. Ahtela 1953, 155. Ks. Ahtola-Moorhouse 2000, 16–19, 59–60. Ahtola-Moorhouse 2012, 49.

⁹⁰¹ Bal 1994, 49–64.

⁹⁰² Helene Schjerfbeck 2012, 169.

⁹⁰³ Foucault 2009 (1966), 101–105.

myös jonkinlaisena rinnakkaisteoksena eräille Vincent van Goghin omakuvista, esimerkiksi vuoden 1889 ”Tammikuun omakuvalle”. Schjerfbeckin ”Mustapohjaiseen omakuvaan” pelkistyy samankaltaista taiteilijaidentiteetin määrittelyä. Näen siinä itsetietoisuutta, näkemyksellistä voimaa ja uhmaa. Se on toisenlaista uhmaa kuin toisen korvansa liinalla peittäneen, karvalakkipäisen ja piippusuisen van Goghin omakuvassa, vaikka maalauksilla on formaalisia yhtymäkohtia käsittelytapojen eroista huolimatta. Liinalla peitetty korva muistuttaa kuitenkin van Goghin tarinaan kytkeytyvästä korvolehden silpomisesta, siis uhmasta, mutta samalla myös romanttiseen ja myös autonomisen taidekäsitteeseen kytkeytyvästä taiteilijan kärsimyksestä, jota en näe Schjerfbeckin omakuvassa.

Tämän tutkimuksen kysymysten kautta ajattelen ”Mustapohjaista omakuvaa” yksityiskohtineen pikemminkin puheenvuorona tekijyydestä ja taiteilijan omakuvista, siis koskien kuvallisia esityksiä ja modernina taiteilijana olemisen kysymyksiä. Sen voi nähdä myös kommenttina modernin taiteen urbaanin naiskuvan merkityssysteemille, josta oli muotoutunut sukupuolittava ja seksualisoiva. Maalaus olisi siinä tapauksessa esitys taiteilijan ammatista ja identiteetistä, mutta kenties myös esitys Schjerfbeckin omasta subjektin määrittelystä. Se on myös muistutus Schjerfbeckin maalausten noina vuosina uudistuneesta väripaletista. Kuten Schjerfbeckin 1910-luvun omakuvat ylipäättään, öljyvärein maalattu ”Mustapohjainen omakuva” on maalauksellisen pehmeä verrattuna van Goghin runsaat 20 vuotta aiemmin vastaavasti rintakuvina maalaamiin, joskus hyvinkin karkeasti veistetyin näköisiin omakuviin. Mutta Schjerfbeckin omakuvan pehmeän pinnan alla on raakuutta, kuten leuan terävässä kaaressa, joka rajaa kasvot naamioksi. Molempien taiteilijoiden omakuvissa on itsetietoisuutta, jota ne ilmentävät eri keinoin. Schjerfbeckin omakuvien taiteilija tuijottaa suoraan katsojaa ikään kuin peilistä, van Goghin korvansa uhrannut hahmo katsoo mietteläästi sivuun. Maalausten muissa yksityiskohdissa on kuitenkin kiinnostavia yksityis- ja yhtymäkohtia. Erityisenä detaljina pidän vuoden 1912 ”Omakuvasta” lähtien mukana ollutta hiuskiehkuraa, joka näkyy Schjerfbeckistä otetuista valokuvistakin. Se tuo mieleen myös van Goghin taiteilijan lakin alta pursuavan kiehkurun, samoin kuin tämän piipusta kiertyvän savun.

Schjerfbeckin ”Mustapohjainen omakuva” on kuitenkin erilainen moderni maalaus. Se on jopa raadollisempi kuin samana vuonna tehty peilikuvamainen akvarelli ”Hopeataustainen omakuva”, joka on toisella tavalla pelkistetty ja japanilaisten puupiirrosten tavoin tyylielty, kuten Schjerfbeckin 1800-luvun lopun maalaukset. Siinä kasvot ja hiukset on maalattu tasaisina pintoina, ja korostetut ääriviivat leikkaavat kasvot terävästi irti peiliä muistuttavasta hopeataustasta.⁹⁰⁴ Peilikuvaa esittävä hopeapohjainen maalaus on ”Mustapohjaista omakuvaa” siluettimaisempi, sen hahmossa on määrätietoisuutta ja voimaa. Representaatiosta puuttuu kuitenkin katsetta häiritsevää hiuskiehkura, joka kiinnittää huomion niin ikään olkansa yli peiliin katsovan taiteilijan ”Omakuvassa” vuodelta 1912.

⁹⁰⁴ Konttinen 2004a, 286. ”Hopeapohjainen omakuva” on Schjerfbeckin viimeisiä yhtenäisen ääriviivan ja hillityn väriasteikon maalauksia ja ainoa omakuva, jossa pää kääntyy oikealle.

Ahtela-Reuterin tavoin muutkin ovat tulkinneet ”Mustapohjaista omakuvaa” Schjerfbeck-elämäkerran representaationa, siis näytteenä taiteilijan tunteiden hurjuudesta ja aggressiivisuudesta, anteeksiannon mahdottomuudesta.⁹⁰⁵ Maalaus olisi näin ollen Schjerfbeckin vastaus Suomen taideyhdistyksen johtokunnalle tai kotimaisen taidekentän toimijoille, jotka olivat määritelleet hänet eristäytyneeksi ja unohdetuksi taiteilijaksi. Hän olisi siis ottanut tulkintavallan itselleen. Sellaisia kommentteja ei kuitenkaan löydy kirjeenvaihdosta.

Punaiset läikät poskilla, punatuin huulin ja vailla iiristä olevin sinisin silmin kohti katsova naamiokasvoinen taiteilijahahmo ei päästä silti vähällä. Katsetta haastava ja suorastaan häiritsevä detajli on myös puseron kaulukseen kiinnitetty oliivinvihreä soikio, kultareunainen koru, joka erottuu myös Schjerfbeck-valokuvista ja toistuu myöhemmissä oma- ja muotokuvissa.⁹⁰⁶ Vaikka ”Mustapohjaisen omakuvan” yhteydessä on puhuttu hautakirjoituksesta vihjaamalla kuolemaan, kukaan sitä edes vain vilkaissut katsoja voi tuskin väittää, että omakuvassa meitä katsoisi sairas, vanha tai vammaisen nainen. Kuolemapuhe kääntyy siinä elämäpuheeksi, elossa olemisen vahvistamiseksi. Gabriele Guercion käsite ”Art as Existence”⁹⁰⁷ saa tässä vastineensa esityksenä. Renessanssitraditioitakin muuntelevana taiteilijasubjekti on omakuvassa elinvoimainen ja päättäväinen nuorehko naishahmo, mustalle pohjalle paletteineen ja okraan rinnastuvine punaisine väreineen maalattu taiteilija, jolla on nimi: Helene Schjerfbeck⁹⁰⁸.

Omassa tulkinnassani naistaiteilija katsoo suoraan, ja iiriksettömien silmien katse on samalla tiukka mutta etäinen kuin häpeämättömästi katsojaa tuijottavilla Manet’n prostituoitunaisilla aikoinaan. Punaiset huulet ovat tiukasti kiinni. Kaulassa oleva soikea vihertävä koru korostaa kasvojen muotoa, mutta se tuo yllättäen mieleen myös Manet’n Folies-Bergèren baaritytön kaulassa olevan soikean kaulakorun, joka melkein uppoaa tämän rintojen väliin. Mutta ”Mustapohjaisen omakuvan” taiteilijarepresentaatio on rinnaton, lähes ruumiiton, toista olkapäätä ei ole ja toisenkin olkapään ylle laskostuvan kauluksen alla leviää vain maalauskaan valkea pohjustettu pinta. Omakuvassa ei ole kärsivä, sairas ja vanha nainen.

Okkonen Schjerfbeckistä

Tuoreeltaan Ahtelan kirjoittaman monografian oli ehtinyt lukea taidekriitikko ja taidehistorioitsija Onni Okkonen, jonka artikkeli *Helena Schjerfbeck taiteestaan ja kehityskulusta*an ilmestyi *Valvojassa* pian Schjerfbeckin yksityisnäyttelyn jälkeen syksyllä

⁹⁰⁵ Ahtola-Moorhouse 2000, 35. Perustelee tulkintaa Frank O’Connorin näkemyksellä frontaalisten omakuvien psykodynaamiikasta, joka liittyy taiteilijan henkilökohtaisen elämäntilanteen omakuvan voimakkaaseen keskittämiseen. O’Conner 1985, 169–221. HS:n kirje ER:lle 13.12.1944. ÄAB.

⁹⁰⁶ Vrt. Omakuva tummassa puvussa, öljy kankaalle 1934. Yksityiskokoelma. Suomi. Naisen kaulaan kiinnitetty pyöreä koru myös Sairaanhoidajan (Kaija Laitinen) muotokuvissa, öljy 1943.

⁹⁰⁷ Guercio 2006.

⁹⁰⁸ Vrt. Bourdieun habitus-käsite. Nimi määrittelee paitsi identiteetin myös habituksen.

1917. Monografia ja Stenmanin järjestämä näyttely olivat Okkosen mukaan tapaus, koska suuri yleisö ”löysi” Schjerfbeckin vasta nyt. Kirjoitus toistaa aiempien lehtikirjoitusten Schjerfbeck-representaatioita ”arka”, ”yksinäinen”, ”syryäänvetäytynyt”, joista viimeainittu tosin tarkentuu etäisyydenotoksi ”julkisen taide-elämän hälinään”.⁹⁰⁹ Stenmanin ja Ateneumin näyttelyt olivat esitelleet läpileikkaukset Schjerfbeckin tuotannosta, ja kirjoitus tarkastelee taiteilijan uraa, kehitysvaiheita ja teoksia Okkosen normatiivisen taide- ja taidehistorian käsityksen kautta.⁹¹⁰ Kirjoitus muistuttaa nuoresta taiteilijasta, jonka teokset olivat vaikuttaneet katsojiin jo 1880-luvulla, vaikka silloinen vastaanotto on saattanut olla ymmärtämätöntä: ”Ei ole varmaa, lieneekö silloin täysin ymmärretty se kompositionalitajun suurisuuntaisuus, se värin syvyys ja viivan ilmeikkyyt...”.⁹¹¹ Mielessä lienevät olleet teokset, joista erottuu vanhan italialaisen, espanjalaisen ja keskieuropalaisen taiteen muotoratkaisujen lisäksi myös Schjerfbeckin Pariisin ajan ”opettajan” Puvis de Chavannes’in ideoita. Kirjoitus toistaa ja muuntelee ”taiteilijan innokkaan ihailijan, hra Ahtelan” näkemyksiä. Schjerfbeckin uran alku taiteilijana oli sen mukaan ”verraten onnellista”, vaikka taiteilijan nuorena kokemaa vammaa ei voi unohtaa siitä huolimatta, että hän on osoittanut vahvuutensa maalaamalla.⁹¹² Okkosen näkemänäkin maalausten yhteys Schjerfbeck-representaation ruumiillisuuteen, sairaaloiisuuteen, kärsimykseen ja kipuun on sitkeä. Keskustelu taiteesta kiinnittyy vahvasti korostetusti ”neiti Schjerfbeckin” elämäkerralliseen lapsuuden lonkkavikaan ja ”nuorekkaan” 55-vuotiaan taiteilijan senhetkiseen ikään, representaatiolla on ilmeinen yhteys Reuter-Ahtelan kirjaan.

Okkonen kirjoittaa:

”Sairaus ja siitä johtunut sisäinen kärsimys ei lopullisestikaan vaikuttanut syvään luonteenlaatuun hävittävästi vaan kasvattavasti ja herkentävästi. Pidättyminen työstä ja ideain pakollinen hautominen karsi pois tarpeetonta ja syvensi oleellista.”

”Neiti Schjerfbeck, joka ei nuoruudessaan saanut olla lapsen täydellä ilolla mukana leikissä, oli kuitenkin sairaaloiisuudestaan huolimatta saanut tuntea voimistumisen iloa ja taiteilijaelämän vapauttavaa riemua. Hänen siveltimenvetonsa on tähän aikaan varmaa ja nuorekkaan reipastakin.”⁹¹³

Reuter-Ahtela oli puolestaan todennut: ”Kärsimyksestä on eroittautunut lähdekirkas pisara sitä totuutta, johon ihmissielu on pyrkinyt.”⁹¹⁴

Sairaus ei unohtunut Okkosen kertoessa vielä *Valvojan* lukijoille syitä Schjerfbeckin muuttoon Helsingistä Hyvinkäälle, ”maaseudulle”: ”Sairaus etenee ja hänen on suorastaan

⁹⁰⁹ Okkonen, Onni. ”Helena Schjerfbeck. Hänen taiteestaan ja kehityskulusta.” *Valvoja*, lokakuu 1917.

⁹¹⁰ Kts. Kallio 1986. Kallio 1993.

⁹¹¹ Okkonen, Onni. *Valvoja* 1917.

⁹¹² Ibid.

⁹¹³ Onni Okkonen. *Valvoja* 1917.

⁹¹⁴ Ahtela 1917a.

pakko muuttaa maaseudulle terveyttä hakemaan. Siellä hän yksinäisyydessä löytääkin lepoa ja hänen sieluelämänsä kiteytyy ja kirkastuu lopullisiin muotoihin. Elämän salatut voimat pääsevät ainakin ajoittaisesti purkautumaan ja kaikki hankitut kyvyt ja taidot, huomiot tulevat käytäntöön; persoonallinen, hiljainen mutta intensiivinen tuntu pääsee yhä selvemmin esille.”⁹¹⁵ Ruumiillinen ja henkinen kärsimys ovat Okkosen mukaan vaikuttaneet Schjerfbeckin taiteeseen. Emotionaalisen taidenäkemyksen omaksunut Okkonen toistaa Schjerfbeck-monografiasta tuttua romanttista mantraa. Hän mainitsee sukulaissieluina ja tärkeinä vaikutteiden antajina Schjerfbeckille jälleen joukon 1800-luvun lopulla vaikuttaneita miestaiteilijoita: Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec, myös Whistler. Hippolyte Tainen miljööteorian näkemyksiä myötäillen Okkonen vahvistaa ajatusta, että taiteilijan elinympäristöllä ja elämäkerralla on merkitystä teosten laadun kannalta.⁹¹⁶

”Arvatenkin on opettajatoimi Ateneumissa vaikuttanut myöskin pakosta taiteilijan tyylitajua oikaisevasti ja yksinkertaistavasti. Yksinkertainen luonto ja ympäristö (Hyvinkäällä) antavat olemukselle tarpeellista rauhaa. Niinpä alkavatkin syntyä nuo harvinaiset ja eheät viime kauden teokset, joissa on voimaa ja selkeyttä, hienoutta ja lopullisuutta.”⁹¹⁷

Hippolyte Taine oli Okkosen esteettisiä isähahmoja. Rakel Kallio on kuitenkin osoittanut, että Okkosen esteettiset ja taideteoreettiset käsitykset olivat velkaa normatiivista estetiikkaa edustaneelle Johannes Volkeltille, samoin kuin hänen oman opettajansa Yrjö Hirnin esteettiselle teorialle. Okkosen katsomuksista ja niiden yhteyksistä antaa kuvan hänen vuonna 1916 ilmestynyt metodikirjansa *Taiteen alku*, jonka esikuva oli Hirnin vuonna 1903 ilmestynyt *The Origins of Art*. Hirnin tavoin Okkonen liitti taiteen alkuperän kehityshistoriallisesti ihmisen sielun- ja erityisesti tunne-elämän synnyn yhteyteen, mutta siitä poiketen hän ulotti normatiivisen näkemyksensä myös taiteen kehityshistoriaan. Se tarkoitti orgaanista kasvua ylöspäin.⁹¹⁸ Okkosen tulkinnassa taiteilijan elämäkerta ilmenee näin ollen myös hänen taiteessaan. Se vaikuttaa myös haluun järkyttää katsojia, kasvattaa ”sensatsioonihalu”. Hän kirjoittaa:

”Tällä sanoakseni elämäkerrallista kehitystä vastaa kehitys viivoissa ja väreissä. Helena Schjerfbeckin on vähitellen vallannut eräänlainen tyytymättömyys pelkkään hienouteen ja harmauteen, eräänlainen itsetiedoton sensatsioonihalu, joka on vaatinut häikäisevämpää tekniikkaa ja väriä.”⁹¹⁹

”Häikäisevän tekniikan” ja ”värin” lisäksi tartuntapintaa tarjoaa tässäkin Reuter-Ahtelan aiempi näkemys Schjerfbeckin maalausten karkeudesta, ”epäsiloisuudesta”, jota Okkonen puolestaan kuvailee ranskan sanalla ”rudesse”, raakuus. Sitä ilmenee sekä ”asettelussa”,

⁹¹⁵ Onni Okkonen. Valvoja 1917. Maaseutu on siis Salpausselän rinteille sijoittuva pieni radanvarren paikkakunta Hyvinkää, jonka ”alppi-ilmastoa” pidettiin terveellisenä.

⁹¹⁶ Taide, Hippolyte 1915. Taiteen filosofia. Suom. L. Onerva. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

⁹¹⁷ Onni Okkonen. Valvoja 1917.

⁹¹⁸ Kallio 1993, 25–29, 34.

⁹¹⁹ Onni Okkonen. Valvoja 1917.

värisommitelmassa, kuin myös yksityisissä vedoissa ja väriläikissä. Nämä miehiseen estetiikkaan kuuluvat piirteet, karkeus ja raakuus, olivat Okkosen mukaan Sallisen ja Munchin ”sivuylyttimiä”⁹²⁰. Schjerfbeckin maalaukset määrittyvät näin ”maltillisen” suomalaisen modernismin mukaisena ekspressionisminä, jota Okkonen ei käyttänyt missään yhteydessä käsitteenä.⁹²¹ Ekspressionismi ei esiinny myöskään Reuterin kirjoituksissa. Toisaalta Okkosen Schjerfbeckiin kytkevä ”itsetiedon sensatsioonihalu” tuo mieleeni Jac. Ahrenbergin vuonna 1896, muutama vuosi taiteilijan kuoleman jälkeen esittämän näkemyksen Fanny Churbergista ja hänen ”vastustus- ja taistelunhalustaan”, joka luonteenpiirteinä vastasi kirjoittajan mukaan tämän maalausten kovuutta ja raakuutta.⁹²² Mietin, oliko kyseessä kuitenkin Okkoselta mahdollinen ”itsetiedon” viittaus Jac. Ahrenbergiin. Ajattelen vaihtoehtoksi puhua patronoinnista, isällisestä asenteesta, jonka mukaan naistaiteilijoiden teoksia koskeneiden normien uhmaamisen voi liittää taiteilijan hankalaksi määriteltyn luonteeseen.

Nero-diskurssi toistuu Schjerfbeck-yhteydessä vahvasti. Okkosen normatiivisen taidekäsitteksen⁹²³ mukaan Schjerfbeck on samanaikaisesti sekä ”nero” että ”naistaiteilija”. Särö on historiografisessa mielessä kiinnostava. Schjerfbeck ei ainakaan 1900-luvun tuotannossaan ollut Okkosen mielestä ”mikään kiltti, kuvaamataiteita harjoittava neiti” vaan mestari, nero, joka on ”kerran kuuluva maailman kaikkein merkittävimpien joukkoon”.⁹²⁴ Merkityksenanto toistuu ja myös muuntuu. Päästään maailmanmenestys-diskurssiin, lausumaan ääneen Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn ja vuoden 1908 Syyssalongin suomalaisnäyttelyn yhteydessä esitettyjä odotuksia suomalaisen taiteen erottumisesta, määrittelystä maailmantäiteeksi.⁹²⁵ Okkonen näkee nyt sen, jo aiemmin Schjerfbeck-yhteydessä esittämänsä päätelmän, että suuren mittaluokan kotimaisella taiteella on kansainväliset vertauskohtansa länsimaisen taiteen ja kulttuurin mieskaanonissa:

”Hänen minänsä on kasvanut, jännittynyt; hän on saapunut fortissimoon, johon suuret taiteilijasielut, - muistakaamme esim. Tiziania, Frans Halsia, Rembrandtia, Beethovenia – psykologisten ja kenties patologistenkin syiden vaikutuksesta viime kausillaan ovat saapuneet.”⁹²⁶

Schjerfbeck oli päässyt nerojen joukkoon, Okkosen diskurssissa itsestään selvemmin kuin Fanny Churberg pari vuotta myöhemmin.⁹²⁷ Kriitikko voi samalla korottaa myös itseään.⁹²⁸ Okkonen pääättelee vielä, että Schjerfbeck ”näyttää tunteneen, että tosi nyt on kysymyksessä,

⁹²⁰ Ahtela 1917a. Onni Okkonen. *Valvoja* 1917.

⁹²¹ Kallio 1993, 34.

⁹²² Konttinen 2012, 13.

⁹²³ Kallio 1993. Okkosen taidenäkemysä enemmän Juho Rissanen yhteydessä luvussa V.

⁹²⁴ Okkonen 1917.

⁹²⁵ Schjerfbeckin teoksia ei ollut kummassakaan näyttelyssä. Vrt. tämän tutkimuksen prologi.

⁹²⁶ Onni Okkonen. *Valvoja* 1917.

⁹²⁷ O.O.-n. [Onni Okkonen]: ”Taidekatsaus”, *US* 19.10.1919. Konttinen 2012, 19.

⁹²⁸ Vrt. Pierre Bourdieu. ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen.

että kuolema odottaa, että vihdoinkin on sanottava, jos milloinkaan”. Näkemys toistaa vuoden 1915 ”Mustapohjaisen omakuvan” kuolemasävytteisiä hautakivitulkintoja. Anna Kortelainen on erottanut kirjoituksesta jopa ”salasadistisia sävyjä ja pohtinut, oliko ”kuoleman läheisyys” kriitikon mielestä vain se tekijä, joka pakotti lahjakkaan taiteilijan pinnistelemaan.⁹²⁹ Naistaiteilijalla, oli hän kuinka nero hyvänsä, oli miesnäkökulmasta ruumiillinen rajoituksensa; sitä oli myös ikä. Vuoden 1917 yksityisnäyttelyn jälkeen Schjerfbeck eli vielä 30 vuotta.

Okkonen saattoi näin ollen rakentaa diskursiivista Schjerfbeck-muodostelmaa vielä moneen otteeseen vuoden 1917 jälkeenkin. Vuonna 1945 ilmestyneessä *Suomen taiteen historian* jälkimmäisessä osassa hän kirjasi siihen synteensä silloin yhä elossa olevan Schjerfbeckin taiteen merkityksestä. Schjerfbeckin ura on nyt ”erikoinen”, mikä tarkoittaa 1880–90 -lukujen jälkeistä ”uutta vaihetta” eli yli 40 vuoden ajanjaksoa. Se oli Okkosen mukaan ”hiljaisessa eristyneisyydessä” tapahtunut jakso, joka tässä yhteydessä merkitsee ”inhimillistä ja taiteellista kehitystä”, ”askeettista elämänviettoa” ja ”taiteellista kilvoittelua ankaraa loogillisuutta ja itsenäisyyttä, puhdasta, kaikesta ulkonaisesta kuonasta vapautettua taiteellisuutta kohden”.⁹³⁰ Diskurssianalyttisessä mielessä kiinnostavaa on, että kirjoittajan ei tarvitse mainita enää käsitettä ”nero”, koska Schjerfbeck-representatio leijailee jo senkin yläpuolella. ”Helene Schjerfbeckin taiteilijanura on erikoisimpia ja itsenäisimpiä maailmassa”, Okkonen kirjoittaa ylevöityneesti irrottaen Schjerfbeckin taiteilijuuden ja taiteen ”omintakeisena” kaikista taiteellisista viitekehyksistään.⁹³¹ Okkosen käsitteistössä ”henkistynyt” Schjerfbeck on ylivoimainen jo lähes kaiken suhteen:

”Helene Schjerfbeckin taide merkitsee sisäiseltä luonteeltaan abstraktiota ja ylikulttuuria, naisellista ylijännitystä ja pateettisuutta, mutta myös korkeinta mahdollista hienostuneisuutta.”⁹³²

Liian täydellistä kaikki ei kuitenkaan ole. Schjerfbeckin 1920–30 -lukujen maalauksista erottuu sentään ”väkinäisen ponnistuksen piirteitä”, karikatyyrimaisuutta jopa. Mainittavaa on myös kyseisen ajan ”taipumus degeneraatioon ja liiotteluihin” ihmiskuvissa, mutta degeneraatiostakin huolimatta Schjerfbeckin teoksissa mainittavinta on kuitenkin ”ikuisen kauneuden jälkiheijastus”, joskus jopa sulokas keveys.⁹³³ ”Degeneraatiolla” Okkonen saattoi viitata Schjerfbeckin joidenkin maalausten androgyynin eroottisiin, dekadenteiksikin katsottuihin sävyihin. Mutta kyse saattaa olla viittauksesta Schjerfbeckin paikoin epätasaiseen tuotantoon ja siitä mahdollisesti erottuviin ”vieraisiin vaikutteisiin”, ehkä suomenruotsalaisuuteenkin.

⁹²⁹ Kortelainen 2006, 202.

⁹³⁰ Okkonen 1945, 264.

⁹³¹ Ibid.

⁹³² Ibid, 265.

⁹³³ Ibid, 267.

Schjerfbeck 60 vuotta

Kun Helene Schjerfbeck täytti 60 vuotta heinäkuussa 1922, päivälehdistä useille se oli hyvä syy antaa kirjoittajien pohtia jälleen kerran Schjerfbeckin taiteilijakuvaa, uraa, henkilöä ja hänen taiteensa merkitystä. Suurin osa arvostelijoista kertasi ja toisti jo aiemmin todettua viitaten myös Ahtelan monografiaan. Taiteilijan merkitys korostui jälleen, kun esimerkiksi *Uuden Suomen* nimimerkki L.W. (Ludvig Wennervirta) ikään kuin ”löysi” syrjässä pysyneen taiteilijan.⁹³⁴ Hän kirjoitti: ”Schjerfbeck on tunnustetusti Suomen taiteen huomattavimpia edustajia. Siitä huolimatta on taiteilija pysynyt niin syrjässä, että Stenmanin aikaisempaan pieneen saloniin viitisen vuotta sitten järjestetyn näyttelyn voipi sanoa pelastaneen hänet miltei unohduksesta”.⁹³⁵ Schjerfbeckin yhteydessä monesti todettu ”unohdettu”-diskurssi ei unohtunut, mutta Gösta Stenman sai näin kiitoksen siitä, että hän oli oivaltanut puolustaa Schjerfbeckin teosten arvoa taidemarkkinoilla ja muissa taidekentän peleissä.

Syntymäpäiväkirjoituksen kaavan mukaisesti Wennervirta kertasi artikkelissa Schjerfbeckin uran vaiheita keskittyen pitkälti 1800-luvun lopun varhaistuotantoon, josta pääsi sitten vähitellen hänen 1900-luvun parin vuosikymmenen aikana tekemäänsä taiteeseen. Hiljaisuus, sisäisyys, herkkyys, hauraus ovat jälleen käytössä olevia luonnehdintoja. Muutenkin kirjoituksessa on sävyjä ja diskursiivisia toistumia. Arvostavasta virityksestä huolimatta teksti viittaa myös Schjerfbeckin maalausten ”sairaalloisiin” sävyihin, josta voi lukea jo myös ajalle ominaista vieraiden vaikutteiden karttamista. Kyseessä voisi olla myös taiteilijan muistokirjoitus, kuoleman jälkeen tehty hauraan, henkevän ja hienostuneen taiteen tekijän nekrologi. Wennervirta näki Schjerfbeckin maalauksissa sielukkuutta ja kipua, myös sairaalloisuutta: ”Parhaimmillaan nämä herkästi soinnutetut kuvat, joiden ylen hauras tunnelma voi olla sairaalloisesti pingotettukin, ovat hienointa, henkevintä ja sielukkainta, mitä meillä ylimalkaan on maalattu.”⁹³⁶

⁹³⁴ Pierre Bourdieu, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet.” Taide 1/87. Suom. Raija Sironen.

⁹³⁵ L.W., ”Helene Schjerfbeck 60 vuotta”. *US* 9.7.1922.

⁹³⁶ Ibid.

LUKU V ELÄMÄ JA TAIDE: JUHO RISSANEN

”Itseoppinut” taiteilija

Juho Rissanen (1872–1950) oli Helene Schjerfbeckin ohella ensimmäisiä kuvataiteilijoita, jonka elämästä ja taiteesta julkaistiin elämäkerrallinen taiteilijamonografia itsenäisessä Suomessa.⁹³⁷ Vuonna 1927 ilmestyneen monografian kirjoittaja on Onni Okkonen. Kirjan suunnittelu oli alkanut vuosia aiemmin; Okkonen oli haastatellut Rissasta sitä varten jo sisällissodan aikaan Helsingissä vuonna 1918.⁹³⁸ Monografia julkistettiin tiettyssä yhteiskunnallisessa ja kulttuuripoliittisessa tilanteessa. Sisällissodan jälkeen taidekentällä oli ehditty kamppailla jo lähes 10 vuotta uuden taiteen merkityksestä ja siitä, ketkä saivat edustaa ja myös tulkita sitä.⁹³⁹ Valtataistelua kentän asemista käytiin yhä. Voi puhua jopa tarkoituksenmukaisesti tuotettujen representaatioiden kentästä. Pitkään muun muassa *Uuden Suomen* kriittikkona vaikuttanut Okkonen valittiin Helsingin yliopiston taidehistorian professoriksi samana vuonna 1927, kun monografia ilmestyi. Jo pari vuotta aiemmin oli julkaistu Okkonen kirjoittama monografia Wäinö Aaltosesta, jonka asemaa kirjakin monin tavoin pohjusti ja vahvisti. Itsenäinen kansakunta tarvitsi sopivan monumenttien tekijän. Taidekirjat olivat taidemarkkinoiden nousun myötä sanoma- ja aikakauslehtien taidekritiikin ohessa ilmiö. Ne olivat painotuotteina julkaistuja, toisinaan taidehistorian tutkimukseen pohjautuvia elämä ja taide -tyyppisiä kertomuksia, jotka oli kuvitettu muutamien mustavalkoisin painokuvin taiteilijan teoksista.

Monografiat kuuluvat varhaismodernin ajan taiteilijaelämäkertojen tavoin kirjalliseen lajityyppiin, jonka mukaisesti taiteilijan työ ja elämä solmiutuvat myyteiksi retorisia ja narratiivisia malleja toistaen.⁹⁴⁰ Taiteilijaelämäkerrat ovat vaikuttaneet tiettyjen taiteilijoiden merkityksenantoon toimien kuvien ja sanojen diskursiivisen kierrätyksen liikkeellepanijoina, merkitysprosessin osallisina tekijöinä. Juri Lotman on esittänyt, että kulttuurille on välttämätöntä säilyttää sellaisen ihmisen elämäkerta, joka on saanut siihen oikeuttavan paikan.⁹⁴¹ Juho Rissanen sai taiteilijaelämäkerran vähän yli 50-vuotiaana. Tutkimuksen pääkysymyksiä seuraten pohdin Rissasen asemaa kentällä ja elämäkerran rakentumisen prosessia. Tutkimuskohde on siis se, millaisten käytäntöjen seurauksena Juho Rissasen elämä ja taide -diskurssi on muotoutunut vähitellen ja millainen subjekti tarinoissa pääsee ääneen. Näkökulmina ovat yhteiskuntaluokka ja sukupuoli, Rissasen kohdalla taiteilijaksi

⁹³⁷ Ihan ensimmäisiä monografioita Suomessa ne eivät olleet. Vrt. Eliel Aspelinin ”Elämä ja taide” -kirja Johannes Takasesta (1888) ja Werner Holmbergista (1890).

⁹³⁸ Onni Okkonen käsikirjoitukset 1918 ja 1922. Onni Okkonen arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Okkonen 1927.

⁹³⁹ Smeds 1990, 9–11. Rojola 1999, 150–200. Kolbe 2003, 178–189. Anttonen 2004a. Anttonen 2006. Meinander 2006.

⁹⁴⁰ Soussloff 1997, 138–139, 142–145.

⁹⁴¹ Lotman 1989 (1985), 247.

määrittelyn keskeiset tekijät, joihin kytkeytyvät kieli sekä myös etninen ja kulttuurinen ryhmä⁹⁴². Kyse on siis taiteilijarepresentaatiosta, jota taidekirjoittajien ohella on ollut tuottamassa taiteilija itse. Keskeisiä tulkintakategorioita ovat kansallinen, nationalistinen taidepuhe ja taidehistoriankirjoitus sekä sitoutuminen modernin taiteen projektiin, mihin liittyy myös kysymys modernismiin sisältyvistä mahdollisista vieraista vaikutteista.

Tarkastelen siis, miten taiteilijasta rakennettua representaatiota on tulkittu. Juho Rissasta esittelevässä taidehistoriallisessa tarinassa on ollut monia aineksia myyttiin, paljolti sellaisena kuin Roland Barthes on sen määritellyt myytin jo aikoinaan.⁹⁴³ Ensinnäkin lähtökohtani on sama kuin koko tässä tutkimuksessa. Neutraaliksi ajateltu taiteilija-käsite on sukupuolitettu korostamatta sitä mieheksi, paitsi silloin, kun puhutaan erityisesti ”naistaiteilijoista”.⁹⁴⁴ Silti myös taiteilijapuheeseen sukupuolesta sisältyy erilaisia positiioita. Ne ovat mies- tai naiskategorian kannalta tärkeitä tai vähemmän tärkeitä ominaisuuksia, kuten näkemykset maskuliinisuudesta tai feminiinisydestä, miehekkääksi tai naiselliseksi arvostetut piirteet. Positioon asettuminen rakentaa subjektia, mikä tarkoittaa muotoutumista merkitysprosessin kautta. Miessukupuoleen on tapana liittää esimerkiksi hegemonisen maskuliinisuuden käsite, sosiaaliseen rakenteeseen sisältyvä valtakäsitys miehestä, subjektia monesti määrittelevä normi.⁹⁴⁵ Sukupuoleen ja luokkaan kytkeytyvät lisäksi kysymykset kielestä, sukupolvesta, etnisestä ja kulttuurisesta ryhmästä, Kyse on siis eri ihmisryhmien representaatioista, edustamisesta, siis siitä, miten eri ryhmiä kohdellaan sen kautta, miten heidät esitetään.⁹⁴⁶ Sosiaalinen ja symbolinen, materiaallinen ja esitetty liittyvät yhteen. Sosiaaliset suhteet ruokkivat representaatioita, jotka tehdessään poissaolevan näkyväksi vaikuttavat taas sosiaalisiin suhteisiin ja siihen, miten näemme toisemme.⁹⁴⁷ Niinpä lähdän myytti-näkökulmasta jo siitä, että Juho Rissasenkin paikka taidekentällä määrittäytyi sukupuoleen kiinnittyneen modernin taiteilijakäsitysten ohella yhteiskuntaluokan ja kulttuuristen representaatioiden kautta. Keskitän huomion ensinnäkin siihen, miten subjekti asemoituu kokemusten kautta kirjautuen elämä ja taide -tarinaan. Toinen tulkintakohde on taiteilijakertomuksen myytin kautta muovaama taiteilijan representaatio.

Aloitan Onni Okkosen monografiasta *Juho Rissanen. Elämäkertaa ja taidetta* ja siitä, miten se on saanut lukijat tulkitsemaan ja kierrättämään viestejä. Toiseksi erittelen elämäkerran agendaan risteyttävistä representaatioista merkityksiä.⁹⁴⁸ Pyrin ottamaan huomioon, että kirjoittaessaan monografiaa jo Okkonen on kierrättänyt representaatioita ja kierrättää niitä edelleen. Kirjoittaja valikoi kertomaansa viestiin asioita, jotka osaltaan vahvistavat

⁹⁴² Ajattelen suomenkielisiä suomalaisia omana etnisenä ryhmänään, savolaisia heimona.

⁹⁴³ Barthes 1994 (1957), 173–215. – Barthes’n myytti merkityksenantoa totuudeksi naamioivana depolitisoituna ja historiansa häivyttäneenä puheena.

⁹⁴⁴ Soussloff 1997, 4.

⁹⁴⁵ Jokinen 2010, 136.

⁹⁴⁶ Dyer 1992, 1.

⁹⁴⁷ Ibid. Lahti 2002, 11–12. Paasonen 2010, 45.

⁹⁴⁸ Tagg 1993, 187–188. Hall 1997, 25. Rossi 2010, 270.

kansallisen taidekentän rakenteita. Syntyy Okkosen julkisesti muotoilema käsitys Juho Rissasesta, tarkoituksenmukainen representaatio, jonka kehys oli tutkimusajankohtana rakentunut kansakunta Suomi ja sen taide.⁹⁴⁹ Nimeän representaation sankarikuvaukseksi, kaunokirjallisuudessa pitkään suositun kertomustyypin mukaan.⁹⁵⁰ Juho Rissanen oli historiallinen henkilö ja taiteilija, mutta tarinat, kuten Okkosen monografian kertomukset, tekivät Rissasesta fiktiivisen hahmon, eräänlaisen sankarimyytin. Ajattelen sankaruutta sukupuolen mytologisoinnin kautta. Silloin sukupuoli, mies tai nainen, on merkitysprosessin käytäntöjen tuottamisen tulos.⁹⁵¹ Mikko Lehtosen mukaan sankari on yksi miehen mahdollisista rooleista⁹⁵², mutta nähdäkseni sankaruus voi koskea myös naisia. Tässä yhteydessä keskityn tutkimuskohteeseen tekemällä tulkintaani välillä sukupuolentutkimukseen kytkeytyvän miestutkimuksen mieserityisestä näkökulmasta. Sen diskurssianalyttisestä kehyksestä katsoen sankaruuteen sisältyy maskuliinisuuden tarinallisuutta, miehisyyden kuvan muovaamista kertomalla. Näin tarkastellen maskuliinisuus ja sankaruus ovat lähes yhteneviä.

Mutta sankaria ei ole olemassa ilman kertojaa, hänen tekemiään valintoja ja kertomusta, ei myöskään ilman yleisöä.⁹⁵³ Kyse on näin ollen diskursiivisesta maskuliinisuudesta, siis mieskategorian kannalta tärkeistä tai vähemmän arvostetuista positioista, tilanteista ja tiloista. Ne sisältävät auktoriteettia, velvoitteita ja normeja. Sen tähden tietynlainen maskuliinisuus on arvostettua ja syrjäyttää muut miehenä olemisen tavat.⁹⁵⁴ Siksi onkin kiinnostavaa, miten Anu Koivunen on kirjoittanut *Miesten vuoro* -elokuvasta (2009) ja nimennyt siitä hahmottuvan kansakuntaisuuden tunneyhteisöksi.⁹⁵⁵ Ajattelen, että Okkosen muovaama kuva Rissasesta taidekertomuksena on ollut osaltaan muovaamassa 1920-luvun lopun kansakuntaista tunneyhteisöä Suomessa. Rissas-monografia ilmestyi tilanteessa, jossa nuori itsenäinen Suomi oli alkanut vahvistaa valtion kansallisia rakenteita, instituutioita ja ideologiaa valkoisten sisällissodassa saaman voiton jälkeen ja Manner-Euroopassa tapahtuneen poliittisen kehityksen myötä. Taide ja kulttuuri olivat osa prosessia. Samaan aikaan ruotsin- ja myös suomenkielinen modernisti-avantgardistien polvi tuuletti talonpoikaisuuteen juuttuneen kulttuurin rakenteita.⁹⁵⁶

Tunneyhteisö on merkinnyt sosiaalista tilausta. Sen myötä voi nähdä vuoden 1918 sisällissodan jälkeen taas suositun Z. Topeliuksen *Maamme*-kirjan edustamat hyveet

⁹⁴⁹ Hobsbawm 1983, 1-14.

⁹⁵⁰ Kemppainen ja Peltonen 2010, 21-23.

⁹⁵¹ Liljeström 2004, 147. Liljeström viittaa tässä yhteydessä Joan Scottin inspiroimaan kiivaaseen feministiseen keskusteluun naishistoriasta. Vrt. Scott 1986.

⁹⁵² Lehtonen 1995, 36. Vrt. Liljeström 2004. Aiheena on toiseen maailmansotaan osallistuneiden neuvostonaisten sukupuolitettu sankaruus.

⁹⁵³ Lehtonen 1995, 36, 83, 96, 119, 142.

⁹⁵⁴ Jokinen 2010, 133-136.

⁹⁵⁵ Koivunen 2012, 202.

⁹⁵⁶ Meinander 2006, 186-187, 197-198.

sukupuolijakauman ”maskuliinisen hegemonian” kautta.⁹⁵⁷ Tunneyhteisö sanelee siihen kuuluvat ja osallisuuden ehdot. Tunteella tehdään politiikkaa.⁹⁵⁸ Pohdin Okkosen esittämää Juho Rissasta Topeliuksen *Maamme*-kirjan hahmotteleman suomalaisen kansanluonteen näkökulmasta. Sen mukaisia maskuliinisiksi miellettyjä ihannemääreitä on luetteloksi asti: muun muassa jumalaapelkäävä, uuttera, kestävä, karaistunut, voimakas, kärsivällinen, urhoollinen, sotakuntoinen, sitkeä, itsepintainen.⁹⁵⁹ Koivunen on muistuttanut samassa yhteydessä myös Suomen kansanperinteen itsehillintää koskevista sananlaskuista ja käskyistä: ”Ole vaitelias!”, ”Malta mielesi!”, ”Varo intohimoja!”.⁹⁶⁰ Nationalistisen esimerkillisyyden näkökulmasta katsoen arvostettua maskuliinisuutta on ollut etenkin sotilaallisuus, johon liittyvät velvoitteet samoin kuin hierarkiat, pääomat ja asemat kentällä. Kun tarkastelen Rissasen representaatiota diskursiivisen maskuliinisuuden kautta, tulkitsen kansallisessa mytologiassa sekä sukupuoli- ja luokkanäkökulmasta kerrotun talonpoikaisen taiteilijasankarin että sotilaallisen antisankarin aineksia.⁹⁶¹ Rissasen identifioitumisen kannalta⁹⁶² kiinnostavaa on, että toisenkinlaiset sankariainekset saattaisivat korostua.

Voisin valita diskurssiksi myös 1900-luvun alun yhteiskunnallisessa murroksessa syntyneen ”Työväen *Maamme*-kirjan”, sen ajan työväen kirjallisuuden. Se olisi siinä tapauksessa käsitteellinen vastakirja topeliaanisen yhtenäiselle Suomelle, tapa kertoa vuoden 1905 Suurlakon jälkeisestä työväenluokkaisesta joukkoidentiteetistä, luokka- ja sukupuolierojen maasta, jonka näkökulmasta työväenkirjallisuus on nimetty myös toisinkertomiseksi.⁹⁶³ Työväen- ja kansankirjallisuus ilmiönä on ollut olemassa jo paljon aiemmin, vaikka työväenluokan aseman on katsottu olleen vakiintunut vasta vuoden 1918 aikaan⁹⁶⁴. Sisällissodan jälkeinen poliittinen tilanne merkitsi sitten yhtenäisyyden korostusta valkoisen ideologian kautta. Suomalaisen taidekentän 1920-luku ja Okkosen taiteilijamonografiat asettuvat siten sen kehykseen. Mutta toisin kuin Okkosen Wäinö Aaltosen elämää ja taidetta esittelevä monografia (1925) pari vuotta myöhemmin ilmestynyt Rissas-elämäkerta ei ylistä taiteilijaneroa, vaikka se suomalaisen kansallissankarin representaatiota muovaakin.

Tulkinnan kehyksenä ovat Michel Foucault’n näkemykset genealogiasta ja eri käytäntöjen diskursiivisuudesta. Niihin nojautuen näen ajattelun ja puhumisen tavat vallan ja tiedon avulla säänneltynä, tiedostettuna ja päämäärähakuisena valikointina, jonka kautta todellisuutta tuotetaan. Niinpä keskityn valikoinnin käytäntöihin ja niiden muunnelmiin. Foucault’n määrittelyä hieman liikauttaen totean, että katse porautuu asioihin, joiden takaa

⁹⁵⁷ Lehtonen M. 1995, 80–115.

⁹⁵⁸ Koivunen 2012, 205.

⁹⁵⁹ Topelius 1928, 151–152. Koivunen 2012, 197.

⁹⁶⁰ Koivunen 2012, 197. Kts. Kuusi 1952, 82–83.

⁹⁶¹ Kempainen ja Peltonen 2010, 24–25. Sotasankarit ovat keskeisiä sankarityyppejä.

⁹⁶² Simpanen 1998. Simpanen on osoittanut, että Rissasen suomalaisuusaate kytkeytyi 1900-luvun alussa raittius- ja työväenliikkeeseen.

⁹⁶³ Launis 2009, 73–105.

⁹⁶⁴ Haapala 1986, 210–211. Kuisma 2007, 11–39.

saattaa löytyä ihan toinen asia.⁹⁶⁵ Näin ollen huomio suuntautuu halkeamiin, hauraisiin kohtiin ja myös erehdyksiin pyrkien hajaannuttamaan sitä, minkä on ajateltu olevan yhtenäistä.⁹⁶⁶ On aiheellista eritellä ja avata tutkimukseni pääkysymysten kautta sitä, millaisten käytäntöjen tuloksena tietynlaiset merkitykset ja käsitykset (modernista) taiteesta ja taiteilijasta vakiintuivat aikoinaan (suomalaiselle) taidekentälle ja taidehistoriaan. Keskittyminen haurauteen ja halkeamiin on keino nähdä, miten sukupuoli ja yhteiskuntaluokka vaikuttavat merkitysprosessissa, kun Rissasta ja hänen taidettaan koskevista lausumista rakennetaan diskursiivisia muodostelmia. Tuore taidehistorian professori Okkonen oli monografian ilmestymisaikaan julkaissut taideteoriaansa esitteleviä kirjoja ja toiminut pitkään kriitikkona, jolla oli ollut taidekentällä runsaasti symbolista ja kulttuurista valtaa. Hänen näkökulmansa avautuu kansalliseen, mutta hänen tapansa tuottaa diskursiivisia muodostelmia kurottuu suorastaan ylihistorialliseen, kohti universaaleja horisontteja.⁹⁶⁷ Tulkintani näkökulmasta Okkosen retoriikka on aikansa taidepoliittista puhetta. Monografian *Juho Rissanen. Elämäkertaa ja taidetta* huipentaa Okkosen retorinen julistus korottaa sen päähenkilö ”kaikkein kansallisimmaksi” suomalaistaiteilijaksi.⁹⁶⁸

Kommentoin taidemarkkinoillakin toimivaa retoriikkaa kuten Beverley Skeggs. Retorinen puhe sisältää kierrätettyjä representaatioita, jotka levittäytyvät (kulutusyhteiskunnan) eri jakelukanavien kautta viesteinä, siis arvoja määrittelevinä ”totuuksina”.⁹⁶⁹ Retoriikka toimii aina merkityksenannossa myös sukupuoli- ja luokkapuheena, se tuottaa eroja ja ulossulkemisen käytäntöjä.⁹⁷⁰ Taidekentän keskiöön vuosiksi asemoitu ja asemoitunut Okkonenkin käytti symbolista valtaa etenkin taideinstituutioiden mutta myös taidemarkkinoiden ehdoilla. Kun seuraa Rissasta koskettelevia taidepuheen käytäntöjä, huomaa, että yksi lukijoille kohdistetuista ja myös ajan taidekentälle suunnatuista viesteistä kiteytyy Okkosen esittämään päätelmään Rissas-monografian lopussa. Hän kirjoitti, että Juho Rissanen oli ”enemmän luonnon ilmiö, ei mitenkään tietoinen *arkaiseeraaja* tai *primitivist*”, ja jatkoi:

”Albert Edelfelt on aikoinaan syvimmin tajunnut tämän merkityksen, lausueessaan, että Juho Rissanen on *omintakeisimpia, voimakkaimpia ja kaikista kansallisimpia taiteilijakyyjä, mitä meidän maassamme on syntynyt*.”⁹⁷¹

Tietoisella ”arkaaiseeraajalla” ja ”primitivistillä” Okkonen lienee viitannut 1900-luvun alussa suosittuihin primitivismiin ja vitalismiin ”turmeltumattoman elämän” ihanteisiin, kuten ulkoeurooppalaisten alkuperäiskansojen taiteesta ammentaneeseen 1900-luvun alun

⁹⁶⁵ Foucault 1994 (1971), 68. Foucault 2010 (1984), 121-128. Viljanen 2003, 116-120.

⁹⁶⁶ Foucault 1994 (1971), 75.

⁹⁶⁷ Kallio 1986. Kallio 1993.

⁹⁶⁸ Okkonen 1927, 117.

⁹⁶⁹ Skeggs 2004, 97.

⁹⁷⁰ Ibid, 79.

⁹⁷¹ Okkonen 1927, 117.

kansainväliseen modernismiin.⁹⁷² Monografian ilmestymisajan, 1920-luvun lopun antimodernistisenkin klassismi-tendenssin kehyksessä se ei välttämättä ollut taidekentän päättäjien suosiossa enää. Sen sijasta Juho Rissasen teokset edustivat Okkosen retoriikassa suomalais-savolaista ”alkuperäiskansan” taidetta. Suomessa se oli kansallista primitivismiä, siis mytologinen itsestäänselvyys, kansallista luontoa. Tulkitsen sen tarkoittavan myös biologisiksi katsottujen synnynnäisten ja perinnöllisten ominaisuuksien kudosta, johon kiinnittyvät samalla myös kansallisen ympäristön tuottamat piirteet.

Monografiassa moneen kertaan toistuva representaatio ”luonnon ilmiö” suodattuu sisällissodan jälkeisen taidekentän valtakäsitykseen. Okkonen määrittelee avoimen suomalaiskansallisesta näkökulmasta taiteilijaihannetta. Syntyy vaikutelma taiteilijasta, jota koulutus ei ole pilannut. Näen Rissas-representaatoin romanttisen taiteilijamyytin luonto ja kulttuuri -jaon kautta, jonka hierarkiassa nainen ja mies asettuvat vastakkain. Vitalismin diskurssi - nainen on luontoa, mies luonnon hallintaa, kulttuuria – niveltyy myös käsitykseen taiteilijasta. Sen mukaan maskuliinisuuttaan toteuttavalla taiteilijalla on yhteys luontoa ja luomista hallitseviin korkeampiin voimiin.⁹⁷³ Rissaseen tiivistyy näin ollen myös naisuteen ja romantiikan taiteilijamyytin kytkettyjä piirteitä. Taiteilijatyyppejä analysoinut Vappu Lepistö on todennut, että romantiikan taiteilijakuvassa luonto oli sisäisen elämän symboli, jonka pelättiin tukahtuvan yhteiskunnan ja kulttuurin paineen alle.⁹⁷⁴ John Bergerin esimerkki 1900-luvun modernia taiteilijaa edustavasta, ”luontoa” toteuttavasta villistä ja alkuvoimaisesta nerosta on Pablo Picasso, joka jo lapsuudesta lähtien oli identifioitu luonnonlahjakkuudeksi ja sovitettu sittemmin ”ihmelapsen” taiteilijamyytin. Picasso omaksui saman myytin taiteensa perustaksi itsekkin. Toinen identifikaation kohde oli nationalistisesti painottunut espanjalaisuus.⁹⁷⁵ Mutta ennen kaikkea Picasson luonnollistettu nerous on kytketty sukupuoleen, modernin taiteen ja taiteilijan viriiliin seksuaalisuuteen.⁹⁷⁶ Picasso jos kuka on ollut 1900-luvun modernismin taiteilijoista se, jonka myyttiä on rakennettu elämäkerran kautta. Hän tuotti elämäkertansa itsekkin.⁹⁷⁷ Vuonna 1881 syntynyt Picasso oli aikalainen myös taidehistorioitsija ja kriitikko Onni Okkoselle (1886–1962), jonka näkemykset ovat sitoutuneet hänen omaksumansa tunne-estetiikan⁹⁷⁸ sekä jonnekin antimodernismin ja modernismin välille. Picasso kuului pariisilaismodernisteihin, niihin, joiden taidetta pienet piirit alkoivat vähitellen arvostaa avantgardena⁹⁷⁹, josta tuli vähitellen

⁹⁷² Ks. mm. Huusko, Sinisalo 2001, 60–93.

⁹⁷³ Ojanperä 2001, 99. Huusko 2001, 158.

⁹⁷⁴ Lepistö 1991, 48–49.

⁹⁷⁵ Berger 1985 (1965), 33–40. Pernoud 2002. - Marja-Terttu Kivirinta, ”Picasso, myytti”, luento Ateneum-salissa 25.11.2009. M-T. Kivirinnan henkilökohtainen arkisto.

⁹⁷⁶ Kalha 2006. Kalha 2007, 102–121. Kalha pohtii artikkeleissaan myös matalan ja korkean välisiä rajanvetoja sekä Picasson modernismiin ja myös sen tulkintoihin kytkeytyviä pornografisia elementtejä. Matalasta ja korkeasta vrt. Palin 2010.

⁹⁷⁷ Léal 2002, 245. Barthes 1994 (1957). – ”Luonnonilmiöt” vastaavat Barthesin käsitystä myytistä.

⁹⁷⁸ Kallio 1993.

⁹⁷⁹ Paavolainen 2002 (1928).

valtavirtaa. Ranskassakin antimodernistit näkivät Picasson ja kubistien taiteessa vieraita vaikutteita, jopa ”bolsevismin” vihattavia enteitä.⁹⁸⁰

Okkosen kirjoittama Rissas-monografia tarjoaa taiteilijarepresentaatioiden kierrätysprosessiin muutamia muuntuvia näkökulmia. Kirjan alussa Juho Rissanen asetetaan Albert Edelfelt -kehykseen, josta kuva erkanee pian. Lopussa tulkinta palautuu Edelfeltin näkemykseen Rissasesta. Hierarkia on ylhäältä alaspäin arvottava. Johtopäätöksenä on lausuma, jolla Okkonen on korostanut omaa asemaansa taidekentän keskeisenä vallan käyttäjänä ja todennut: -- ”taiteilija, joka on pystynyt nämä yksinkertaisen suuret ja havainnolliset elämäncuvat luomaan, kuuluu ei ainoastaan kotimaansa, vaan myöskin yleisen taiteen historiaan” - .⁹⁸¹ Tavoitteena on ollut esittää Suomen taide samalla osana länsimaisen muun maailman Manner-Eurooppa -keskeistä taidetta.

Okkosella oli asema ja valtaa nostaa taiteen eturiviin ne, jotka hänen näkökulmastaan sopivat sinne. Samalla hän kuitenkin luokitteli ja nöyryytti, näytti taiteilija-alamaisilleen heidän paikkansa. Retorisessa taidepuheessaan Okkonen ihannoit luomansa Rissas-hahmon kautta suomalaiskansaa sitä sen kummemmin erittelemättä ja luokittelematta; joskin kansa merkitsi hänen näkemyksensä mukaan talonpoikaisuutta. Samalla hän katsoi sitä ikään kuin alaspäin, väheksyen. Tukeutumalla Foucault’n genealogiseen näkemykseen tarkennan Okkosen monografiassa rakentuvaa representaatiota vähitellen. Sen lukijana olen kuitenkin tietoinen ”ensimmäisestä” Rissasesta julkisesti kerrotusta tarinasta kirjoituksessa ”Nuori taiteilija”, jonka veljesten Juhani ja Pekka Ahon toimittama *Uusi Kuvalehti* oli julkaissut jo syksyllä 1900. Artikkelin ilmestyi pian sen jälkeen, kun Rissasen maalauksia oli ollut esillä Pariisin maailmannäyttelyn Suomen ja Venäjän Suomi-paviljongeissa. Pалаan myöhemmin hahmoon, jollaisena Savosta Helsinkiin opiskelemaan tullut nuori Rissanen esitetään siinä.

Täsmennän kuitenkin, että subjektina Juho Rissanen ei ollut vain ”alamainen”. Hän on ollut subjekti myös sanan toisessa merkityksessä, oman representaationsa aktiivinen tuottaja. Hänkin teki taidepolitiikkaa. Hän oli suomalainen, siis suomenkielinen taiteilija. Yksi Rissasta taiteilijana määrittelevistä habituksista on yhteiskunnallinen nousukkuus. Se asemoi hänet erityisesti myöhemmin, fiktiivisen ja myös historiallisen elämäkertansa vähitellen muuttuneen yhteiskunnallisen luokka-aseman takia. Nousukkuus oli välitilassa olemista. Keskityn siis vielä tarkastelemaan sitä, miten taiteilija Juho Rissanen ja representaatio Rissasesta sopivat kyseiseen 1900-luvun alun ilmiöön. Sitten palaan tutkimuskysymyksiä haastavaan Okkosen luonnehdintaan Rissasesta ”omintakeisimpana, voimakkaimpana ja kansallisimpana taiteilijakykynä”, samoin kuin taiteilijasankarin käänteiseen hahmoon eräänlaisena sotilaallisena antisankarina.

⁹⁸⁰ Compagnon 2005. Brauer 2009. Kangaslahti 2009. Vrt. Anttonen 2006, 72. Akseli Gallen-Kallela esimerkiksi moitti ranskalaiskriitikko Camille Maclairiin viitaten suomalaisia taiteilijoita ulkomaalaisina, jotka omaksuivat bolsevistisia vaikutteita ranskalaisesta modernismista.

⁹⁸¹ Vrt. Preziosi 1989, 6-11. Bal 1991, 5. Foucault 2005 (1969), 40-41. Bourdieu 1992.

Nousukkaan representaatio

Muutaman muun lähtökohdiltaan suomenkielisen taiteilijan lailla Juho Rissanen on kirjautunut taidehistoriaan kasvuympäristöönsä kiinnittyneenä kansanmiehenä ja itseoppineena talonpoikaisena taiteilijana. Mutta tätäkään hahmoa ei voi pitää Okkosen kirjaaman nationalistisen taidehistorian kertomuksen tavoin luokkaidentiteetiltään ristiriidattomana ja eheänä hahmona, ei myöskään taiteilijan teoksia.⁹⁸² Vaikka Rissanen on itsekin pyrkinyt olemaan eräänlainen ”kansansivistyksen mallioppilas”⁹⁸³, tulkinta on paljon monimutkaisempaa. Kansaan kiinnittyvänä taiteilijana Rissasta esittelevät Okkosen vielä myös *Suomen taiteen historiaan* (1945/1955) kirjoittamat määritelmät ”luonnon ilmiöstä”, jotka kertasivat tämän esitystä Rissas-monografiassa. Representaatio kuitenkin vääristää. Rissasen tausta ei ollut talonpoikainen, vaikka hänen Kuopion laitakaupungille joskus muuttaneen sukunsa tausta oli maalainen. Nämä olivat kuuluneet 1800-luvun puolivälin jälkeisen vähittäisen teollistumisen myötä muodostuneeseen maaseudun tilattomaan liikaväestöön, joka oli alkanut liikkua kohti kaupunkia asuttaen niiden laitoja.⁹⁸⁴ Toisaalta Rissasen kohdalla myös ”itseoppineen” taiteilijan representaatio kumoutuu, koska häntä voi pitää yksittäisenä sosiologisena esimerkkinä ylisukupolvisesta sosiaalisesta liikkuvuudesta ja koulutuksen kautta saavutetusta asemasta. Sosiologiassa puhutaan absoluuttisesta liikkuvuudesta. Rissasen luokka-asema monografian ilmestymisajan kaanontaiteilijana erosi hänen sääty-yhteiskunnan aikaisista lähtökohdistaan, hänen vanhempiensa asemasta. Absoluuttisessa liikkuvuudessa on kyse yhteiskunnan yleisen rakennemuutoksen ja suhteellisen liikkuvuuden summasta.⁹⁸⁵ Rissanen itse kuului muuttajiin, joka lopulta jätti Suomen. Hän oli maastamuuttaja.⁹⁸⁶ Niinpä loisköyhälistöön kuuluneiden vanhempien lapseksi vuonna 1873 Kuopiossa syntynyt ja Yhdysvaltain Floridassa vuonna 1950 kuollut taidemaalari Juho Rissanen oli lähes 80-vuotisen elämänsä aikana monella tapaa oman aikakautensa esimerkki suomalaisten muuttoliikkeistä.

1800-luvun lopulla Kuopiosta Helsinkiin muutaman mutkan kautta päätynyt nuori kilpimaalari Juho Rissanen ei ollut kuitenkaan maaltamuuttaja, vaan hän oli muuttanut Suomen autonomian pääkaupunkiin pikkukaupungista, joka oli oman maakuntansa mittakaavassa ajan iso keskus. Hänen siirtymäriittinsä taidekoulujen kautta taiteilijaksi, kuten hänen taidekentän asemien kautta vähitellen hahmottuva uransakin osuvat maatalousvaltaisen Suomen teolliseen rakennemuutokseen ja urbanisoitumiseen, ”uuden” yhteiskunnan muotoutumiseen. Se merkitsi koko yhteiskunnan muutosta porvarilliseksi kansalaisyhteiskunnaksi, muuttoliikettä maalta kaupunkeihin, talouselämän kapitalisoitumista, koulutuksen ja sosiaalipolitiikan murrosta sekä poliittisen demokratian

⁹⁸² Palin 2009, 46.

⁹⁸³ Simpanen 1997, 27.

⁹⁸⁴ Haapala 2007, 50–53, 56–59.

⁹⁸⁵ Härkönen 2010, 53–54.

⁹⁸⁶ Haapala 2007, 53–56.

muotoutumista.⁹⁸⁷ Maastamuuttaja Rissanen oli nähdäkseni elinikäisellä matkalla, ”luokkaretkellä”. Ainakin representaatio Rissasesta jäi sille retkelle. Kirjassaan Okkonenkin muistuttaa monesti, miten Rissanen oli päätenyt yhteiskunnan murrosvaiheen myötä alemmista ylempiin sosiaalikerroksiin.⁹⁸⁸ Bourdieuta myötäillen päättelen, että kouluttautumalla ja taiteilijan aseman saavuttamalla Juho Rissanen (ja moni muu hänen laillaan) hankki ahkeruudellaan ja tuotteliaisuudellaan vähitellen melkoisen sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman.⁹⁸⁹ Mutta edes kuolemansa jälkeen hän ei päässyt itseoppineen maalaispojan ja talonpoikaistaiteilijan kaavusta, joka oli puettu hänen ylleen taiteellisen läpimurron aikaan 1900-luvun alussa. Syynä lienee ollut se, että Rissanen oli sopeutunut hänestä varhain esitettyyn taiteilijahahmoon ja jatkoi sen kierrättämistä itse. Aikoinaan Kuopiosta Helsinkiin tulleen nuorena suomenkielisenä kylttimealarina ja maankiertäjänä hänellä oli ollut vähän sosiaalista pääomaa kulttuuristaan tietoisena, pääosin ruotsinkielisen Suomen ”suomen kielen markkinoilla”. Siksi ehkä juuri hänen koomisena kansanmiehenä esiintyvä savolaishabituksensa⁹⁹⁰ soveltui kansalaisyhteiskuntaa rakentavan, eri tahojen käymän kieli-, luokka- ja kulttuuritaistelun työkaluksi. Rissanen 1900-luvun alun representaatio räätälöitiin kansalliseen kulttuuritaisteluun sopivaksi ja tilanteen edellyttämällä tavalla muovautuvaksi habitukseksi vielä 1920-luvulla, kun vasta itsenäistyneelle maalle alettiin luoda kulttuuripoliittikkaa.

Juho Rissanen maalaukset oli tunnustettu Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn suomalaismanifestaatiossa. Vuonna 1908 hänen teoksiaan oli mukana Pariisin *Salon d’automne* Suomen osastossa, josta Rissanen kutsuttiin salongin mestarijäseneksi; se merkitsi kansalliseksi ja tietyssä mielessä kansainväliseksi taiteilijaksi kanonisointia ja sen vahvistamista. 1910-luvulla hän esitteli teoksiaan Helsingissä sekä Septem- että Marraskuun ryhmän näyttelyissä työskenneltyään ensimmäisen maailmansodan alla muutaman vuoden Ranskassa, jonne hän palasi Suomen sisällissodan jälkeen työskennellen silloin myös Tanskassa. Hänen luokkaidentiteettinsä ei ollut 1920-luvun normin mukaisesti eheä.⁹⁹¹ Silloin itsenäisen Suomen poliittinen ja kulttuuripoliittinen painopiste urbanisoitumisen ja modernisoitumisen prosesseista huolimatta pyrittiin asettamaan maaseutuun ja talonpoikaistoon. Nuoren tasavallan kulttuurielämää hallitsi tulevaisuudenkuva ideologisoituneelta painotukseltaan valkoisesta ja agraarisesta Suomesta.⁹⁹² Juho Rissanen monivivahteisempi luokkakykentä ei ilmene Okkosen monografiaan kirjaamasta tulkinnasta mitenkään. Pikemmin kuin talonpoikaistossa Rissanen sekalaisilla töillä perhettä elättäneiden vanhempien tausta oli ollut tilattomissa pienviljelijöissä. Rissasesta tuli

⁹⁸⁷ Haapala 1986, 210–211. Haapala 2007, 47–63. Ks. myös Kuisma 2007, 8–39.

⁹⁸⁸ Okkonen 1927.

⁹⁸⁹ Bourdieu 1985, 111–123. Bourdieun mukaan suhde kieleen muistuttaa suhdetta ruumiiseen; porvarillinen suhde ruumiiseen on erilainen kuin pikkuporvarillinen suhde ruumiiseen. Toisen suhde elämään on helpompi, toisen arempi.

⁹⁹⁰ Ibid, 121. Habitus on pääomaa, se on hankittu mutta sisäistettynä muuttunut pysyväksi osaksi ruumista.

⁹⁹¹ Palin 2009, 46. Tutta Palin on tulkinnut Pekka Halosen varhaisia henkilökuvia luokkaidentiteettien visiointina. Vrt. Rojola 2009.

⁹⁹² Meinander 2006, 196.

nousukas, hän oli noussut ”alhaalta” ylös. Nousua monografiakin kuvailee esittäen, että Rissanen koki yhteenkuuluvuutta malliensa kanssa. Okkonen ristiriitaisen retoriikan mukaan taiteilijana Rissanen oli ”meidän monumentaalinen, kansaa lähinnä oleva kansankuvaaja”⁹⁹³. Taidepuheen kansa tarkoitti nyt talonpoikia. Pienen kansakunnan hitaasti modernisoituvat kaupungit, sen keskiluokan ja sekatyöläiset kyseinen retoriikka kiersi kaukaa. Talonpoikaisuutta korostamalla suljettiin pois aikakauden suuret muuttoliikkeet maaseudulta kaupunkeihin.⁹⁹⁴ Samoin kuin maaseudulle jääneet pienviljelijät ja tilattomat, suurin osa Suomen väestöä. Talonpoikaisuus oli hallitsevan maaseutueliitin ominaisuus. Vahvistaen Rissanen talonpoikaista representaatiota Okkonen lainasi New Yorkissa ilmestyneen *Art and Décoration* -lehden ranskalaiskriitikon Henry de la Tourassen kirjoitusta vuodelta 1924:

”Rissanen, talonpoikainen maalari ja talonpoikien kuvaaja, on saanut osakseen tämän lahjan. Siitä johtuukin hänen persoonallisuutensa ja hänen taiteensa vakavuus... Hänen alkukautensa työt esittävät pääasiallisesti Suomen kansan kärsivällistä ponnistelua ja kamppailua epäkiittollisen luonnon ja ankarien talvien keskellä. Kun hän kertoo kärsimyksistä, tekee hän sen suurella tyyneydellä, tyyneydellä, joka alistuu, mutta kestää. Hänen harvat ilonilmaisunsa ovat pidättyneitä, melkein pä karuja, mutta rehellisiä. Hän rakastaa alhaisia ja kuvaa heitä hellyydellä, jolla kuvataan vain läheisiä omaisia. Hän ilmaisee heidän tunteensa koruttomasti ja teeskentelemättömästi, sillä hän tuntee ne itse. Hän on taulunsa ääressä kuin työmies tehtävänsä edessä – niin kuin kaksi veljeä, jotka työskentelevät yhdessä.”⁹⁹⁵

Okkonen suomentamalla de la Tourassen kirjoituksella on viesti, joka vaikutti 1920-luvun lopun Suomessa.⁹⁹⁶ Oli johdonmukaista hyödyntää ulkomaisen kriitikon tekstiä juuri Rissanen-monografian päätelmäluvussa ja saada sitä kautta vahvistusta näkemyksilleen. Sitaatti tiivistää runsaasti suomalaisuuteen ja (suomalaiseen) ”talonpoikaisuuteen” kytkeytyjä diskursseja. Kuten: ”kansan kärsivällinen ponnistelu”, ”kamppailu luonnon ja ankarien talvien keskellä”, ”alistuu mutta kestää”, ”harvat ilonilmaisut”, ”rehellinen”. Määritelmät ”vakavuus”, ”koruton”, ”karu”, ”teeskentelemätön” ja ”tyyneys” luonnollistuvat, kun kirjoittaja on kytkenyt ne talonpojan, erityisesti talonpoikaistaiteilijan tai hänen teostensa ominaispiirteiksi.⁹⁹⁷ Kuinka ollakaan, ranskalaiskirjoittajan näkemykset solmiutuvat myös Topeliuksen *Maamme*-kirjassa esitettyihin suomalaista miestä koskeviin kansanperinteen ja sananlaskujen ihanteisiin.⁹⁹⁸ Näin Rissanen ja hänen maalaustensa kansankuvaukset on ommeltu kuin pysyvästi kiinni taidehistorian suomalais-talonpoikaiseen mieskuvastoon. Se

⁹⁹³ Okkonen 1927, 109.

⁹⁹⁴ Ks. Haapala 2007, 51. Vuosien 1870–1940 välisenä aikana maaseudulta muutti pois 750 000 henkeä, heistä noin puoli miljoonaa kotimaan kaupunkeihin.

⁹⁹⁵ Ibid, 108–109. Vrt. Henri de la Tourasse 1924.

⁹⁹⁶ Tagg 1993, 187–188.

⁹⁹⁷ Barthes 1994 (1957), 189–192.

⁹⁹⁸ Topelius 1928, 151–152. Koivunen 2012, 197. Ks. Kuusi 1952, 82–83

toimii tässä myös kansakuntaisen tunneyhteisön symbolina.⁹⁹⁹ Kuva on niin itsestään selvä, että siitä erottuva mytologinen vääristymä täytyy osoittaa erikseen ja depolitisoitu totuus purkaa.¹⁰⁰⁰ On haihdutettava talonpoikaisuuden harhakuva ja määriteltävä sen ideologinen kytkentä. Se ei hälvene, vaikka Okkosen sitaatin päättää viimeisessä lauseessa esiintyvä, modernin kaupunkielämän roolihahmo ”työmies”, joka maalaisihmisten ohella kuuluikin Rissasen taiteen aiheisiin varhain. Helsingin Kansankirjastossa (nykyinen Rikhardinkadun kirjasto, lasten osasto) vuonna 1909 paljastettu ”Seppiä” on ollut ensimmäisiä. Sen kanssa samana vuonna tilaustyönä valmistunut, vuoden 1905 Suurlakon muistoksi toteutettu ”Rakentajia”-fresko Kuopion museossa liittyy samaan työnkuvauksen teemaan¹⁰⁰¹. Alastonaiheena sillä on ollut myös muita kytkentöjä: antiikki ja 1900-luvun alun akateemisklassinen modernismi sekä vitalismin ylistys terveille elämäntavoille.¹⁰⁰²

Beverly Skeggs on soveltanut Bourdieun kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman käsitteitä tulkitessaan kansakuntaan ja kansallisuuteen kuulumisen merkkejä. Kyse on vaihtoon perustuvasta kuvitteellisesta tilasta, jossa habitusten paikka määrittyy arvostuksen perusteilla. Näin ollen osa habituksista voidaan sulkea sisään, osa ulos. Arvostus määrittyy sen mukaan mitä ihmiset ovat tai mitä he tekevät, jolloin tekijöiden on osoitettava soveltuvuuttaan kaiken aikaa.¹⁰⁰³ Sama koskee taiteilijoita, joille on määrittynyt elämäkerran oikeuttava paikka kansakunnassa tai kulttuurissa.¹⁰⁰⁴ Päätelmä soveltuu Rissaseen ja myös Okkoseen, joka toimi taiteilijoille symbolista pääomaa jakavana kriitikko-tuomarina. Monografian julkaisuaikaan vuonna 1927 Rissanen esitettiin kansallisen vaatimustason saavuttaneena taiteilijana, jonka representaatio voitiin sijoittaa suomalaisen kansakunnan ja suomalaisuuden kaapin päälle. Siitä huolimatta näen määritelmässä myös haurautta. Samalla kun Okkonen osoittaa tiettyyn kansaan kuulumisen merkit, hän myös sulkee ulos ja toiseuttaa. Hän valikoi Rissasen taiteesta ja henkilöstä ainekset, jotka sopivat kansallisen representaation talonpoikaiseen ideologiaan ja itseoppineen muottiin.¹⁰⁰⁵ Huomiotta on jäänyt lähes kaikki muu. Näin määrittyi tavallaan Suomesta jo pois muuttaneen Rissasen suomalaisuus ja samalla myös kansalaiskelpoisuus. Täten taiteilijahahmo kelpasi edustamaan nationalismiin näkökulmasta määriteltä kansakuntaisen tunneyhteisön kelpo jäsentä, taidekaanonin suomalaista taiteilijaa. Mutta korokkeeltaan Okkonen lausui myös tuomionsa. Sen mukaan taiteilijana yhä 1920-luvulla aktiivinen Juho Rissanen ei vielä kukaan ylittänyt 1900-luvun vaihteen nuoruudenteostensa, varhaisten kansanelämän kuvausten perusteella määriteltä taiteellisen merkityksen rimaa.¹⁰⁰⁶ Näin oli hänen lukuisista julkisista

⁹⁹⁹ Koivunen 2012, 202.

¹⁰⁰⁰ Barthes 1994 (1957), 189–192, 202.

¹⁰⁰¹ Simpanen 1997–1998, 80–83. ”Seppiä” on taiteen vanha aihe Velázquezista alkaen. Rissasen toinen fresko ”Työstä paluu” oli valmistunut kirjastoon 1904.

¹⁰⁰² Ibid, 84. Vrt. Gutman 2013. Rissasen kytkennät klassiseen modernismiin vahvistuivat Pariisin vuoden 1908 Syyssalongissa. Ks. tämän tutkimuksen prologi.

¹⁰⁰³ Skeggs 2004, 19. Bourdieu 1989, ”Social space and symbolic power”, *Sociological Theory* 7:14–25.

¹⁰⁰⁴ Vrt. Lotman 1989 (1985), 247.

¹⁰⁰⁵ Vrt. Barthes 1994 (1957), 189–196.

¹⁰⁰⁶ Okkonen 1927.

tilausteoksistaan huolimatta. Kyseinen merkityksenanto on diskursiivinen lausuma, josta on tullut sittemmin osa taidehistoriallista mytologiaa. Myös puhe vieraista vaikutteista kytkeytyy siihen.

Yhteiskuntaluokan näkökulmasta välitilaan asettuvat nousukkaat kuuluivat kirjallisuudessa paljon kuvattuun 1900-luvun alun ilmiöön. Hahmoihin tiivistyi monia vuosisadan vaihteen jännitteitä ja ristiriitoja. Lea Rojola on todennut strukturalismin pohjalta, että nousukas oli 1900-luvun alussa kulttuurinen trooppi, osa kansakunnan kielioppia, jonka avulla sen elementtejä asetettiin paikoilleen. Kansakunta määritteli sen kautta itseään rakentaen samalla myös kansalaisten välistä hierarkiaa, jota pidettiin luonnollisena asiana. Ilmiö oli vaikuttanut Snellmanin 1800-luvun valtioajattelussa¹⁰⁰⁷, ja sen voi nähdä myös osana Benedict Andersonin nimeämää yhteisöllisyyden kuvittelua.¹⁰⁰⁸ Kansakunnan tasolla se merkitsi kansan sivistämisen vahvistamista ja valistamista, itsetietoisuuden herättämistä. Kestävän kansallisen identiteetin rakentaminen oli merkinnyt Snellmanille kansakunnan omaan kieleen, suomen kieleen, perustuvan kulttuuripohjan rakentamista. Sen mukaan kansalaisuus toteutui kansalaisen siveellisenä kasvuna, kansalaisyhteisön etnisenä, kulttuurisena ja kielellisenä yhtenäisyytenä. Sovellan Saara Tuomaalan päätelmää, jonka mukaan kansalaisuus on sukupuoleen ja luokkaan kytkeytyvä tapa järjestää, tuottaa ja rajata ihmisten välisiä voimavaroja sekä määritellä erojen, hierarkioiden ja jakamisen prosesseja. Materiaaliset, sosiaaliset ja symboliset voimavarat jäsentyvät aina kulttuurisessa merkityksenannossa sisältyen luokkaan ja sukupuoleen¹⁰⁰⁹, jotka kietoutuvat näin ollen kansalaiseksi kasvattamisen ja kansalaisuuden määrittelyn prosesseihin, samoin kuin etninen ryhmä ja kieli.

Vaikka työväestön, talonpoikaisten ja alempien kansankerrosten sivistämisen ongelma ei ollut kysymyksenasettelun keskiössä, Snellman ymmärsi senkin, että kansan sivistäminen vaikutti sivistyneistöön ja varsinaiseen ”kansaankin”.¹⁰¹⁰ Niinpä kansakunnan kuvittelun tyyliin kuului samalla myös hierarkia, alempien kuuliaisuus ja hallittujen alistuneisuus hallitsevia kohtaan. Kun se merkitsi oppilaiden nöyryyttä opettajia kohtaan, sen seurausta oli uppiskaisuuden ja sivistymättömyyden liittäminen toisiinsa. Ne merkitsivät saman asian kahta puolta. Uppiskaisuuden mahdollisuus ruokki ajatusta suomalaisen kansan mahdottomuutta sivistyä koskaan.¹⁰¹¹ Tämä tulkinnallisesti mielenkiintoinen ajatus kulkee punaisena lankana myös Okkosen monografiassa samoin kuin monissa muissa Rissasta ja hänen taidettaan esittelevissä kirjoituksissa, joihin palaan myöhemmin. Vuoden 1918 sisällissodasta alkaneen Rissas-monografian kirjoitusprosessiin vaikutti kenties sekin, miten sivistysihanteiden ja kansanvalistuksen innoittama hanke murentui vähin erin sodanjälkeisenä lama-aikana. Kansaa alettiin pitää kansanvaltaisille uudistuksille

¹⁰⁰⁷ Rojola 2009, 13.

¹⁰⁰⁸ Anderson 2007 (1983), 36–41.

¹⁰⁰⁹ Tuomaala 2008, 149.

¹⁰¹⁰ Karkama 1989, 103.

¹⁰¹¹ Rojola 2009, 16.

epäkypsänä.¹⁰¹² Kahtia jakautuneen maan työväenliikkeen edustajat pettyivät valkoisten puolelle pääsääntöisesti asettuneeseen kansakouluväkeen, jonka kanssa yleisen ja yhtäläisen oppivelvollisuuden asiaa oli ajettu sitä ennen jo pitkään.¹⁰¹³

Juho Rissasen representaatioissa esiintyvät monet välitilaan asettuneen nousukkaan piirteet. Niissä on jo Topeliuksen *Maamme*-kirjankin arvostamaa kuuliaisuutta, ahkeruutta ja eteenpäin pyrkimistä¹⁰¹⁴ ja samalla myös mielikuvia oppimattomasta ”luonnonlapsesta”. Tosin Rissas-tarinassa esiintyviä kummelluksia voi katsoa tässäkin subjekti-käsitteen kahden merkityksen kautta. Taiteilija alistetaan kuvaamalla tämä koomisena hahmona, mutta toisaalta kyse saattaa olla Rissasen omasta vastakarvaisesta tulkinnasta. Nousukkaista oli tullut 1900-luvun alussa vankka kirjallinen perinne jo ennen L. Onervan vuonna 1911 ilmestynyttä novellikokoelmaa *Nousukkaita*. Nousukkaat eivät olleet avoimesti kapinallisia.¹⁰¹⁵ Vuoden 1905 suurlakossa oli saavutettu hetkellinen yksimielisyys ”suomalaisuuden” merkityksestä¹⁰¹⁶, mutta tilanne oli muuttunut varsin pian. Niinpä myös Rissasen taiteilijahahmolle löytyykin monenlaisia kirjallisia kehystyksiä, joita voi tarkastella esimerkiksi havainnoiden eroa nousukkaan hankkiman sivistyksen ja säätyläissivistyksen välillä. Habituksessa huomio on pukeutumisen lisäksi muissa ruumiin dispositioissa, eleissä, tavoissa liikkua, puhua ja käyttää kieltä.¹⁰¹⁷ Välitilassa elävät nousukkaat ovat Rojolan mukaan ”häiritsemässä suomalaiskansallisen diskurssin tiukkaan napitettua kansa/sivistyneistö-oppositiota.” He ovat ”kansan” näkökulmasta mahdollisesti myös pettureita, kun taas sivistyneistö tarkastelee heitä hahmoina, joihin kansallisen projektin epäonnistuminen kiteytyy.¹⁰¹⁸ Kirjallisuudessa on lukuisia kaskuja Ranskassa useaan otteeseen asuneen Rissasen savolaistavasta puhua ”outoa” ranskaa.¹⁰¹⁹ Kaskut voisi asettaa eliitin muokkaamaan kehukseen. Sen kautta on osoitettu, että nousukkaat vain yrittävät esiintyä sivistyneinä, vaikka he eivät kuulu ryhmään, sillä sen jäsenyys on aina saavutus.¹⁰²⁰ Koska yhteisö sanelee kansakunnan jäsenyyden, sen tunneyhteisössä on aina myös murtumia.¹⁰²¹ Nousukkaat olivat ainakin alkuun yhteisönsä kummajaisia, vieraita ”toisia”.

Kulttuurista outoutta kohtaan on tunnettu Euroopassa kiinnostusta ja uteliaisuutta renessanssiajan löytöretkistä lähtien, samalla kun sitä on vierastettu. 1800-luvun maailmannäyttelyt esineellistivät ja eksotisoivat toiset kulttuurit asettamalla näytteille paitsi niiden esineistöä ja taidetta, myös siirtomaiden ”villejä”, ihmisiä eräänlaisissa inhimillisissä

¹⁰¹² Tuomaala 2008, 148.

¹⁰¹³ Ibid. Yleinen oppivelvollisuus astui voimaan Suomessa vuonna 1921.

¹⁰¹⁴ Topelius 1928.

¹⁰¹⁵ Rojola 2009, 12.

¹⁰¹⁶ Rojola 2008, 223.

¹⁰¹⁷ Bourdieu 1985, 120-121. Bourdieu korostaa habituksen tuottavaa, ”luovaa puolta”.

¹⁰¹⁸ Rojola 2009, 22-38.

¹⁰¹⁹ Bordeaux-viini=”portto”. Okkonen 1927. Tirranen 1952. – Armas J. Pulla mainitsee Rissasen Ranskan pakinoissaan.

¹⁰²⁰ Rojola 2009, 37. Vrt. Bell 1999, 3.

¹⁰²¹ Koivunen 2012, 205.

eläintarhoissa.¹⁰²² Eksotisoitu outouden diskurssi on kehystänyt myös Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyssä menestyneen Juho Rissanen taidehistoriallista tarinaa, jota kotimaassa puolestaan määrittelee monen maaseudulta tai pieneltä paikkakunnalta kaupunkiin muuttaneen ”suomalaisen” (mies)taiteilijan tai muun nousukkaan elämäkerta.¹⁰²³ Kierrätetty kertomusrakenne kytkeytyy taiteen evoluutioteoriaan samoin kuin Giorgio Vasarin *Taiteilijaelämäkertojen* tarinoihin, mitä olen tarkastellut myös taannoin artikkelissa. Vasarin hahmotteleman ”paimenpojan topoksen” mukaan taiteilijasankarin tie kulkee luonnosta kulttuuriin; kertomus rakentuu sadun kaavan mukaan. Kyse on Giotton mallin mukainen kehityskertomus oppimattomasta mutta taiteellisesti ”luonnostaan lahjakkaasta paimenesta”, joka on kohonnut sattumalta suureksi taiteilijaksi. Historiallinen henkilö Giotto ei ollut kuitenkaan toiminut koskaan paimenena vaan lähtöisin firenzalaisesta kaupunkilaisperheestä. Myöskään Rissanen ei ollut taustaltaan talonpoikainen eikä maaseudulta.¹⁰²⁴ Kun itsenäiselle Suomelle kirjoitettiin taidehistoriaa, luonnosta kulttuuriin liukuvalla mytologialla oli tarkoitus, jonka representaatioprosessissa Rissanen elämäntarina nivoutui osaksi taidehistorian historian eri yhteyksissä muuntuva suomalaisuuspuhetta ja -vuoropuheluita.¹⁰²⁵ Myytin muodossa se kuitenkin häivytti poliittisen tarkoituksensa¹⁰²⁶.

Metahistorioita 1970-luvulla tarkastellut Hayden White on esittänyt, että elämäntarina on neutraaleista historiallisista faktoista koostuva kertomus. Kertomuksen on ajateltu vastaavan todellisuutta. Whiten mukaan historiankirjoitus muistuttaa ainakin rakenteellisesti kaunokirjallisuutta, fiktiota.¹⁰²⁷ Whitea on nyttemmin kritisoitu paljon.¹⁰²⁸ Catherine M. Soussloff tähdentää puolestaan, että taiteilijakertomukset rakentavat moniulotteisia illuusioita anekdoottien keinoin. Taidehistorian kertomukset kierrättävät samoja anekdootteja, vaikka niiden todenkaltaisuutta on kritisoitu monesti.¹⁰²⁹ Anekdootit ovat kertomuksia jostakin suurten tapahtumien ulkopuolella, lähettyvillä tai niihin yhteydessä olevista sattumuksista, joilla on moraalinen sanoma.¹⁰³⁰ Niiden yhteydessä tulkitsen, että niin kuin Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* fiktiivisen Sven Dufva -hahmon (anti)sankarityyppi¹⁰³¹ suomalaisesta sotilaasta ja miehestä on jatkanut elämäänsä myytinä, on myös Juho Rissanen -nimisen taiteilijan usein anekdoottimaisesta tarinasta muotoutunut

¹⁰²² Blanchar, Boëtsch & Snoep 2011.

¹⁰²³ Kauffman 1995, 97. Ks. Vasari 1994. Monien kertomusten mukaan taiteilijaksi ”synnyttään”.

¹⁰²⁴ Kuusamo 1994, 15-16. Vasari 1994, 56-72. Kivirinta 2012. Ks. Schwartz 2013. Taidehistoriallisessa tarinassa Giottoista on kahdenlaisia aineksia, sekä mytologisia että historiallisia. – Vasarista myös Soussloff 1997. Guercio 2006.

¹⁰²⁵ Kivirinta 2012.

¹⁰²⁶ Barthes 1994 (1957).

¹⁰²⁷ White 1973, 2–7, 27-28.

¹⁰²⁸ Ks. Markku Peltonen, ”Uusi ja vanha Hayden White”, *Historiallinen aikakauskirja* 2/2010, 248–250.

Peltonen esittää, että White itse on hylännyt aiemmat strukturalismiin ja sittemmin poststrukturalismiin perustuvat näkökantansa.

¹⁰²⁹ Soussloff 1997, 138-158.

¹⁰³⁰ Klinge 2004, 430.

¹⁰³¹ Ibid, 437-444. Klinge tarkastelee Runebergin tyyppi-ajattelua 1840-luvun venäläisen ja ranskalaisen kirjallisuuden yhteydessä.

”luonnollisena” esitetty ideologis-kulttuurinen muodostelma, jollaisen Barthes on nimennyt myytiksi. Se ei kerro niinkään materiaalisessa todellisuudessa eläneestä historiallisesta Juho Rissasesta, vaan esittelee representaation, joka toimii tarkoituksenmukaisena viestinä merkitysprosessissa. Barthes kirjoitti mimesiksen ongelmasta monesti. *Mythologies*-kirjan semiologisessa jälkikirjoituksessa hän totesi, että myyttinen puhe muodostuu raaka-aineesta, jota on jo työstetty sopivaksi viestintää silmällä pitäen.¹⁰³² Viestintää ei voi irrottaa merkityksenannon vuorovaikutteisesta prosessista, ei siis myöskään määrittelyihin kytkeytyvistä valtakamppailuista. Merkityksiä tuotetaan ja tulkitaan usein tarkoituksenmukaisesti jopa kärjistäen, ja sankaruudella on aina yhteisöllinen merkitys.¹⁰³³ Seuraavassa tarkastelen kertomuksellisen sankaruuden ja antisankaruuden genealogioita ja niiden liittymistä taidekentän kautta suomalaisen kansakunnan rakentumisen prosessiin. Ensimmäisenä tarkastelun kohteena ovat Rissas-representaation yhtymäkohdat Albert Edelfeltin kuvaaman piirroshahmoisen Sven Dufvan välillä.

Okkosien työskentely Juho Rissasen ja Wäinö Aaltosen monografioiden parissa ajoittuu Suomen itsenäisyyden ensivuosiin. Se oli ensimmäisen maailmansodan ja Suomen sisällissodan jälkeistä aikaa, jolloin itsenäinen kansakunta alkoi vähitellen muotoutua. Ideologiakin vaikutti siihen, että suosittuja olivat poliittista valtaa myötäilevät miehiset sankaritarinat urheista, luonteeltaan lujista valkoisista sotilaista. Osa heistä oli Saksassa koulutuksensa saaneita jääkäreitä, osa Venäjän armeijassa palvelleita, Suomen aatelistoon kuuluneita upseereita. Hahmot tarjosivat aineksia representaatiolle jalosta ”suomalaisesta” miehestä, nuoresta ja voimakkaasta maskuliinista.¹⁰³⁴ Sota toi runsaasti työtilaisuuksia erityisesti kuvanveistäjille ja julkinen taide levittäytyi kaupunkeihin, joissa sitä ei ollut nähty aiemmin. Valinnat tehtiin maskuliinisen, moraalisesti lujan modernismin eduksi. Veistoksissa miehisen komeuden ja rohkeuden ideaalityypeille haettiin mallia muun muassa Belvederen Apollosta. Sisällissodan voittaneille sankareille omistetuista muistomerkeistä muun muassa Viktor Janssonin Tampereen ”Vapaudenpatsas” (1921/1923) herätti poliittisen kriisin.¹⁰³⁵ Mutta sodan mielettömyys toi esiin sankaruuden traagisen puolenkin.¹⁰³⁶ Itsensä ja seksuaalisuutensa hillintään kykenevän keskiluokkaisen miehen hahmolla oli merkityksensä nuoren kansallisvaltion kansakuntaisessa ideologiassa, jonka sisältö oli muuttunut 1800-luvusta poliittisen tilanteen myötä. Sodan hävinneen punaisen osapuolen edustajat samoin kuin siihen vastustajana kytkeytynyt bolsevistinen Neuvosto-Venäjä nähtiin Suomen itsenäisyyden uhkana.¹⁰³⁷ Otan tässä yhteydessä lähiluentaan J. L. Runebergin 1800-luvulla kirjoittaman *Vänrikki Stoolin tarinat* (1848-49), joka

¹⁰³² Barthes 1994 (1957), 17-18, 174. Ks. myös Barthes 1993, mm. 65-108.

¹⁰³³ Kemppainen ja Peltonen 2010, 12.

¹⁰³⁴ Ahlbäck 2010, 52-64. Mosse 1996, 108. George L. Mossen mukaan sodassa koettu toveruus ja ääriolot vahvistivat edellisen vuosisadan sankarikuva.

¹⁰³⁵ Lindgren 2000, 169, 176-184. Klassismin mukaisesti kuvatus alastoman sankarihahmon mallina oli ollut Elias Simojoki.

¹⁰³⁶ Kemppainen ja Peltonen 2010, 25.

¹⁰³⁷ Ahlbäck 2010, 60.

isänmaallisine rohkeine ja fiktiivisine taistelijoineen sai sisällissodan jälkeen taas merkityksen, ja kirjasta otettiin uusia painoksia.¹⁰³⁸ Runebergin teoksen tulkinta oli militaristisempi kuin se oli ollut Suomen autonomian aikana.¹⁰³⁹ Myös 1900-luvun vaihteessa julkistetut kuvitukset nähtiin eri näkökulmasta kuin aiemmin. Minua kiinnostaa tässä yhteydessä representaatio ja sen tulkinnan genealogia, seuraus Juho Rissanen työskentelystä Edelfeltin mallina.

Rissanen Sven Dufvana

Albert Edelfeltin 1890-luvun lopun kuvitusta J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoihin* on pidetty ruotsinkielisen taiteilijan vastareaktiona vuosisadan vaihteen suomenkielisellet *Kalevala*-innostukselle, etenkin Gallen-Kallelan maalauksille.¹⁰⁴⁰ Toisaalta Edelfeltin osuutta Vänrikki Stool -kuviin on arvioitu kuitenkin nuorsuomalaisen ryhmän taiteellista ajattelua vastaavana kuvitustehtävänä¹⁰⁴¹. Kuvituksen tilanteen fennofiilin, arkkitehti, kirjailija ja taidearvostelija Jac. Ahrenbergin historianfilosofia oli suuntautunut kansalliseen Ruotsi-menneisyyteen, joka oli Ahrenbergille monarkian ja säätyhierarkian hallitsemää kulta-aikaa.¹⁰⁴² Riitta Konttisen mukaan Edelfeltin kuvallisilla tulkinnoilla Vänrikki Stool -aiheista oli ollut nuorsuomalaisten taideohjelmassa välitön yhteys jo puolueen statuksen saaneen ryhmän kansallisaatteeseen ja politiikkaan. Moni nuorsuomalaisista taiteilijatovereista oli poseerannut Edelfeltille Vänrikki Stoolin upseerien malleina.¹⁰⁴³ Vaikka Edelfeltin kuvittamaa Vänrikki Stool -laitosta ei nimitetä kuvakirjaksi, se katsotaan metatekstiksi Runebergin runoihin. Aikansa kuvakertomuksena se asetti vuosikymmeniä aiemmin kirjoitetut runot uuteen tulkinnalliseen kehykseen. Kyse on runomuotoisesta kertomuksesta, jota kuvitus tarkastelee julkaisuaikansa visuaalisesta näkökulmasta. Pyrkimyksenä oli esittää mahdollisimman realistinen, ”tosi” kuva Suomen sodasta.¹⁰⁴⁴ Edelfeltin kuvat lisäsivät Runebergin runoihin hahmoja ja tiloja koskevia yksityiskohtia.

Vänrikki Stoolin tarinoiden kuvituksella oli poliittis-ideologinen kytkeä myös 1920-luvulla. Vuosisadan alussa kuvien kautta oli esitetty aatoksia, joista venäläissensuurin takia piti vaieta.¹⁰⁴⁵ Edelfeltin hahmotteleman sotilaan, Sven Dufvan mallina oli ollut nuori Rissanen, joka sai edustaa sen ajan eliitin näkökulmasta kuvattua suomenkielisen kansanmiehen prototyyppiä. [KUVA 4] Marjo-Riitta Simpanen totesi 1990-luvulla, että Rissanen valinta malliksi ei ole imarrellut käsitystä suomalaisrahvaan lahjakkuudesta.¹⁰⁴⁶ Stool-kuvitusten fiktiivisenä sotilaana syntyjään itäsuomalainen Rissanen edusti Venäjän

¹⁰³⁸ Ibid. Ruotsissa tehtiin Vänrikki Stoolista myös elokuvia 1920-luvun vaiheilla.

¹⁰³⁹ Jokinen 2006, 142–143.

¹⁰⁴⁰ Lukkarinen 1997, 9.

¹⁰⁴¹ Konttinen 2001, 262–265.

¹⁰⁴² Lukkarinen 1997, 25. Ripatti 2011, 33.

¹⁰⁴³ Konttinen 2001, 264.

¹⁰⁴⁴ Lukkarinen 1997, 14–19. Ks. Mikkonen 2005, 330.

¹⁰⁴⁵ Konttinen 2003, 260–265.

¹⁰⁴⁶ Simpanen 1998, 12.

sortoa vastaan käydyn kansallisen kulttuuritaistelun risteyttämiä ihanteita. Sitä kautta yhtenäiseen rintamaan sulautuivat niin antifennomaanit – kuten sellaisena tunnettu Edelfelt¹⁰⁴⁷ – ja 1900-luvun vaihteen fennomaanit ja fennofiilit. 1920-luvun vaihteessa valkoisen Suomen suomalais-kansallinen taistelu suuntautui jälleen idästä tulleita vieraita vaikutteita vastaan. Mutta tällä kertaa ideologinen vastustaja oli Neuvosto-Venäjä. Nyt myös kansallinen rintama oli jyrkempi, sen toiselle puolelle jäivät sisällissodassa hävinneet punaiset. Samaan aikaan kansalaisuuskeskustelu kävi kiivaana.

Vänrikki Stool -hahmojen voi katsoa edustaneen sekä suomalaisia sotilaita että suomalaismiehiä. Siksi katsonkin Edelfeltin visualisoimaa ja Runebergin suomalaiseksi kirjoitettavaa Sven Dufva -hahmoa¹⁰⁴⁸ maskuliinisuuden ja mieskuntoisuuden näkökulmasta. Representaatio on näin myös John Taggin määrittämän poliittis-ideologisen agendan mukainen.¹⁰⁴⁹ Sotilasdiskurssin näkökulmasta armeija ei ole merkinnyt väkivaltaista maskuliinisuutta vaan pikemmin kasvatusta, miesten valmistamista miehuuteen.¹⁰⁵⁰ Arto Jokisen mukaan maskuliinisuus ansaitaan ikäsidonnaisten siirtymäriittien kautta, ja sotilaaksi kouluttaminen on initiaatiomuoto. Armeija tai sota merkitsee miehuuskoetta.¹⁰⁵¹ Joskus se tarkoittaa myös epävarmuutta. Sekin on eräänlainen kansakuntainen tunneyhteisö; suomalaisuutta rakennetaan yhteisönä, jossa myös kauna voi olla siihen kuulumisen merkki. Vallattomat asettuvat vallanpitäjiä vastaan.¹⁰⁵² Armeijan sijasta *Vänrikki Stoolin tarinat* on runomuotoinen kronikka menneisyyteen sijoittuvasta sodasta, jossa etnisesti suomalaiset alamaiset sotivat Ruotsin joukoissa Venäjää vastaan. Kronikka on ollut avoin myös toisessa historiallisessa tilanteessa tehdyille tulkinnoille. Runebergin runoista rakentuukin diskursiivinen muodostelma, jollaisen Homi Bhabha on määritellyt ”monikasvoiseksi” kansalliseksi tilaksi.¹⁰⁵³

Nationalismin ja seksuaalisuuden suhteita tutkinut George L. Mosse on eritellyt miehuuden ideaaleja Hegelin kansakunta-käsitettä tulkiten. Mossen mukaan sota on kansallisen merkityksensä ohella lupaus seikkailusta poikkeusoloissa ja miesten välisestä ystävyyydestä eroottisine elementteineen. Sotaan kytkeytyvä miehisuus edustaa kuitenkin ”puhdistettua seksuaalisuutta”, siis seksuaalisuudesta karsittua mieheyttä.¹⁰⁵⁴ Myös Runebergin runoihin sisältyy seksuaalisuutta ja sukupuolta väisteleviä nationalistisia normeja, jotka Edelfelt on tulkinnut kuvituksessa tavallaan. Oman tulkintani lähtökohtia ovat Edelfeltin

¹⁰⁴⁷ Kortelainen 2002, 82.

¹⁰⁴⁸ Wrede 1988, 87.

¹⁰⁴⁹ Tagg 1993 (1988), 187–188.

¹⁰⁵⁰ Jokinen 2003, 131.

¹⁰⁵¹ Ibid, 68–69.

¹⁰⁵² Koivunen 2012, 204–207.

¹⁰⁵³ Bhabha 1990, 3. Bhabhan mukaan kansallisten diskurssien muodostelma on Janus-kasvoinen, siis monikasvoinen kansallinen tila (nation-space).

¹⁰⁵⁴ Mosse 1985, 116–117.

sotilasrepresentaatiot nationalismin mukaisina, antiikin miesihanteita seurailevina hahmoina, mutta ilman niihin kytkeytyviä homoeroottisia viittauksia¹⁰⁵⁵.

Edelfeltin kuvitus *Vänrikki Stoolin tarinoiden* kymmenestä vihkosta ensimmäiseen oli julkaistu vuonna 1898, kun Runebergin kirjan ilmestymisestä oli 50 vuotta. Kaikki vihkot valmistuivat lokakuussa 1900, ja kuvitettujen vänrikkien ensimmäinen kansanpainos sai innostuneen vastaanoton, kun alkuperäispiirrookset ja -maalaukset esiteltiin Ateneumissa talvella 1902.¹⁰⁵⁶ Edelfeltin kuvat puhuttelivat suomalaisnationalistien kansallistunnetta Runebergin runojen tavoin. Vielä siinä vaiheessa yhtenäisyys, kansallinen olemassaolo, oli tärkeämpää kuin etninen ryhmä tai kieli. Vänrikki Stool -kuvien isänmaallinen dramatiikka oli aavistettua voimakkaampaa ja poliittinen tilanne vaikutti kuvitustyön vastaanottoon vahvasti. Venäläissorron voimistuessa ”vänrikkien” representaatioista tuli kuvitellun kansakunnan merkki. Vielä laillisuustaistelun aikana ja monta kertaa senkin jälkeen *Vänrikki Stoolin tarinat* saivat toimia Suomen kansan vertauskuvina.¹⁰⁵⁷ Sodan 1808–1809 asuihin puettujen sotilaiden todenmukaisuutta voi tarkastella siis osana ideologiaan sitoutuneen historiankirjoituksen diskurssia. Jo J.V. Snellman oli nähnyt historiankirjoituksen ja kaunokirjallisuuden rinnakkaisuuden.¹⁰⁵⁸ Samantyyppiset näkemykset koskettelivat 1800–1900 -lukujen historiamaalauksia. Realistinen historiankirjoitus sitoutui ideologiaan. Taiteessa todellisuus pyrittiin esittämään ”sellaisenaan”, kun taas historian kirjoittajat pystyttivät diskursiivisia rakennelmia lähteiden pohjalta. Representaatiot tuotettiin ideologis-poliittisiksi tarinoiksi käyttämällä kaunokirjallisen retoriikan keinoja metaforasta ja metonymiasta ironiaan. Hayden Whiten mukaan historioitsijoiden tarinat muistuttavat juonirakenteeltaan komediaa, tragediaa, romanssia tai satiiria.¹⁰⁵⁹ Asiat ja tapahtumat vaikuttavat todenmukaisilta, ikään kuin ”sellaisilta kuin ne olivat olleet”. Menneisyyden representaatiosta rakentuu mahdollisimman tosi dokumentaarinen kuva, jossa kirjoittajan ääni kuuluu vaimeana. Taiteessa historiallinen realismi on vaatinut autenttisilta vaikuttavien historiallisten detaljien johdonmukaista viljelyä.¹⁰⁶⁰ Silti kuva vääristyy. Itsestään selväksi totuudeksi muokatun representaation luonto on aina myyttistä.¹⁰⁶¹ Kun *Vänrikki Stoolin tarinoiden* moraalis-poliittinen painopiste oli ollut vuoden 1848 yleiseurooppalaisessa tilanteessa¹⁰⁶², 1900-luvun vaihteen poliittisessä kriisissä kirjan kuvitus toimi kansallisena työkaluna, jota ei voinut poistaa yleisön tietoisuudesta.¹⁰⁶³ 1920-luvun alun poliittinen tilanne oli toinen.

¹⁰⁵⁵ Ibid. Jokinen 2003, 68–69, 127–199. Mäki 2005.

¹⁰⁵⁶ Hintze 1953, 370–373. Valkonen 1998, 33–36.

¹⁰⁵⁷ Lukkarinen 1997, 199. Ks. myös Kontinen 1999.

¹⁰⁵⁸ Ibid, 20.

¹⁰⁵⁹ White 1973, IX_XII, 1-42, 426–434.

¹⁰⁶⁰ Ibid. Lukkarinen 1997, 21. Lukkarinen 2001, 194–201.

¹⁰⁶¹ Barthes 1994 (1957), 18–19, 189–192.

¹⁰⁶² Klinge 2004, 465–476.

¹⁰⁶³ Kontinen 2001, 262–264. Kuvituksen poliittis-ideologista merkitystä kasvattivat tuolloin kenraalikuvernööri Bobrikovin sensuuritoimet, jotka kohdistuivat kirjaan ja näytteille asetettuihin originaalipiirustuksiin

Vänrikki Stoolin tarinoiden merkityskerrostumat rakentuvat lukuisien sukupolvien ajalle. Arvelun mukaan sillä on ollut samankaltainen merkitys kuin sittemmin Väinö Linnan *Tuntemattomalla sotilaalla* (1954), josta Edvin Laineen elokuva (1955) on saanut Edelfeltin kuvituksiin verrattavan aseman kansakunnan visuaalisessa muistissa. Erkki Anttonen on esittänyt, että *Vänrikki*-kuvia voisi verrata Linnan kirjasta tehtyihin elokuviin, koska ne kaikki ovat luonteeltaan ”suuria kertomuksia”, kuvauksia ratkaisevista historiallisista taisteluista.¹⁰⁶⁴ On kuitenkin muistettava, että kyse on kahteen erilaiseen, aivan eri tilanteissa käytyyn sotaan kytkeytyvistä tarinoista, joita on tulkittu monin tavoin kulloinkin. Kirjojen kaunokirjallisen ”suomalaisen” historian on kuviteltu yhdistävän koko kansaa huolimatta siitä, että Runebergiin runoelmaan nähden täysin toiseen historialliseen ja intertekstuaaliseen kehykseen kytkeytyvällä Linnan tuotannolla on yhtä keskeinen osuus sodan ja suomalaisen kansakunnan uudelleenarvioinnissa. *Tuntematon sotilas* samoin kuten Linnan romaanitrilogia *Täällä Pohjantähden alla* liittyvät kansallista kuvastoa kriittisesti purkavaan traditioon, jota romaanikirjallisuudessa edustivat jo Lehtosen *Putkinotko* ja Ilmari Kiannon *Ryysyrannan Jooseppi*. Poliittisen ja kulttuurisen eliitin kasvatuskäsitykset törmäävät kovapäiseen ”kansaan”¹⁰⁶⁵, jonka edustajia ovat kaikissa mainituissa tapauksissa yleensä eri yhteiskuntaluokkien miehet. Näkemys on kiinnostava, kun tarkastelen Juho Rissasen representaatiota nousukas- ja Sven Dufva -kehyksestä käsin. Samankaltaista törmäystä ilmentää Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä*, johon Rissasen kasvua taiteilijaksi kuvailevat tarinat voi käsittääkseni myös kytkeä.

On silti problemaattista, että sodan kuvaukset, *Vänrikki Stoolin tarinat* ja *Tuntematon sotilas*, ovat olleet kehyksiinsä asettuvia, patriarkalis-nationalistisia käsityksiä rakentavia ”suomalaisen” miehen esityksiä. Niiden visuaalisiin roolihahmoihin on risteytynyt myös Runebergin, Edelfeltin, Linnan tai Laineen toisistaan poikkeavia, eri aikakausien kehyksestä kumpuavia monia näkemyksiä kansallisuudesta, etnisestä ryhmästä, kielestä, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta, miehisyydestä ja mieskunnosta.¹⁰⁶⁶ Edelfeltin kuvituksen Rissasen hahmoista Sven Dufvaa voikin tarkastella pitkään vaikuttaneena peruskuvana sotivasta ja samalla kommelluksiin alttiista (suomalaisesta) kansanmiehestä. Sitä voi pohtia myös taidehistorian kertomuksissa risteilevän Juho Rissasen elämä ja taide -tarinan kannalta.

Edelfeltin *Vänrikki Stool* -kuvitusten merkitystä taiteena ei ole arvioitu perusteellisesti ennen Ville Lukkarinen *Pois mielist’ ei se päivä jää* -tutkimusta (1997), joka muistuttaa, että Edelfeltin kuvituksia pidettiin pitkään karikatyristisenä propagandataiteena. Kuvituskuvia ei katsottu taiteeksi toisin kuin Gallen-Kallelan ”Kalevala”-maalauksia, esimerkiksi ”Sammon puolustusta”. Lukkarinen korostaa, että Edelfelt oli kunnostautunut *Vänrikki Stoolin*

¹⁰⁶⁴ Anttonen 2004, 247.

¹⁰⁶⁵ Nummi 1996, 116.

¹⁰⁶⁶ Myös Laineen elokuvan näyttelijät ovat henkilöineet suomalaissotamiesten (heteroseksuaalisia) tyyppejä.

tarinoissa käsitellyn, historiografisesti tärkeän vuoden 1808–09 sodan kuvaajana.¹⁰⁶⁷ Vänrikki Stool -kuvituksella oli näin ollen suhteensa nationalismiin; se toimi monenlaisten suomalaisidentiteettien näyttämönä. Lukkarisen mukaan esimerkiksi Rissasen ja Edelfeltin Sven Dufvan välillä on yhteys: ”--ja jos Rissasen karaktääri sopi Sven Dufvan kuvaukseen, niin Edelfeltin (positiivisessa hengessä nähty) Dufva sopi Rissasen metaforaksi”. Niinpä Edelfeltin suojatti (Rissanen) taistelee piirrosten Sven Dufvana ”taide-establishmenttia vastaan – luurankoja vastaan”. Edelfeltin luonnoksessa kuolleen venäläisen kasvojen tilalla on pääkallo.¹⁰⁶⁸ Tarkennan ajatusta tämän tutkimuksen sukupuolinäkökulmasta. Sillä tekijälähtöisesti katsoen Edelfeltin Vänrikki Stool -kuvitus on näin ollen kiinnostava myös harhailuna erilaisten maskuliinisuus-käsitysten välillä.¹⁰⁶⁹ Niinpä Edelfeltin Dufvana esittämästä Rissasesta tulee tätä kautta katsottuna toisteisen sotilaskuvan representaatio ja miehisyyden kiteytymä: harteikas, tohelo mies, sotilas, josta Runeberg runossaan kirjoittaa. Silloin Dufvan, kuten muutkin Vänrikkien hahmot, voi sijoittaa kansallisten representaatioiden kehykseen, johon jo Arto Jokinenkin asettaa sotivat kansallissankarit nähdessä suhteessa suomalaismytologisen *Kalevalan* sotasankareihin, Kullervoon ja Lemminkäiseen Akseli Gallen-Kallelan (Gallén) toteuttamina maskuliinisina mieshahmoina.¹⁰⁷⁰

Positiivinen sankari

Ville Lukkarinen toteaa, että Edelfelt oli kuvannut Sven Dufvan poiketen runon ”Don Quijote-hengestä” esittämällä hahmon sotilaallisen kurin ja järjestyksen ”positiivisena sankarina”, joka nousee sodan kaaoksen ja kuoleman yläpuolelle. ” – - todellinen virtus bellican personoituma”. Lukkarinen vertasi Dufvaa Döbelniin, joka kannustaa miehiään taisteluun. Sven Dufvan asento muistuttaa häntä näin ollen 1800-luvun alun ranskalaisen historiamaalari Davidin maalauksista, jotka puolustavat stoalaista sotaistausta.¹⁰⁷¹ Ehdotankin jatkokommenttini kehykseksi amerikkalaistutkija Abigail Solomon-Godeaun 1800-luvun alun klassisistisia sotamaalauksia koskevaa tulkintaa, joka keskittyy etenkin alastomien sotilaiden edustamiin miehiin kauneusihanteisiin ja poliittisen kentän valtasuhteisiin.¹⁰⁷² Niinpä monia Vänrikki Stool -kuvitusten sotilaita, joskin puettuja, on mahdollista analysoida Solomon-Godeaun tarjoamissa puitteissa lain, auktoriteetin ja kulttuurisen vallan edustajina. He ovat hallitsijoita ja hallittuja.¹⁰⁷³ Kuvituksen poliittinen tarkoitus oli valjennut siitä jo vuonna 1900 *Valvojaan* kirjoittaneelle Eliel Aspelinille, joka

¹⁰⁶⁷ Lukkarinen 1997, 12–13. Lukkarinen esittää, että kyse oli eräänlaisista lopullisista luonnoksista aihepiiristä, josta koko 1800-luvun jälkipuolen taidemaailma oli haaveillut. Suomalaisten sotamaalauksen joukko laajenee arvioitaessa Edelfeltin kuvituskuvia luonnoksina historia- ja taistelumaalauksiin.

¹⁰⁶⁸ Ibid, 63.

¹⁰⁶⁹ Kortelainen 2002, 158–164. Kortelainen näkee, että Edelfeltin maskuliinisuus oli jatkuvassa prosessissa.

¹⁰⁷⁰ Jokinen 2000, 51–103.

¹⁰⁷¹ Lukkarinen 1997, 46. Ks. myös Solomon-Godeau 1996, miehisyyden monet tasot 1800-luvun klassisessa historiamaalauksessa.

¹⁰⁷² Solomon-Godeau 1996, 189.

¹⁰⁷³ Ibid. Foucault 2000/1980 (1975).

kiitteli taiteilijaa, että tämä ei ollut lähtenyt etsimään ”ihannetyyppejä” vaan oli valinnut malleiksi ”--kansan miehiä, joita jokainen on nähnyt milloin kadulla, milloin kirkossa.” Aspelinin mukaan eroa ei ole tehty myöskään suomalaisten ja ruotsalaisten välillä. Esimerkiksi sillalla seisova Sven Dufva muistutti hänestä ”soma miestä” eikä idioottia.¹⁰⁷⁴ Vänrikki Stool -kuvituksella on toki monia viitteitä sota-aiheisessa taiteessa. Lukkarisen mukaan Edelfelt hyödynsi klassista asentoaiheistoa Dufvan lisäksi myös muiden ”Vänrikkien” kuvissa. Visualisoinnin piti korostaa sotilaiden voitokkuutta. Sven Dufva -hahmoon kiteytyvä sankaruus on sen mukaan ”kansalaisotilaan sankaruutta”, kuolemattomuuden merkki.¹⁰⁷⁵ *Vänrikki Stoolin tarinoita* tutkinut Johan Wrede on tähdentänyt Dufvaa positiivisena, vaistomaisesti oikein toimineena sankarina, joka oli kuvitteellinen hahmo, toisin kuin monet kirjan henkilöt, kuten Sandels ja Adlercreutz, historian henkilöahmot. Dufvalla taas on ollut kirjallisia esikuvia antiikista lähtien.¹⁰⁷⁶ Mutta koska Runebergin runoelman johtoajatuksena oli yksilön alistuminen yleisen edessä¹⁰⁷⁷, kiinnitän huomioni valtasuhteiden merkitykseen. Näen kansalaisotilaan ilmentämät hyveet merkinä normeja noudattavan alamaisten kuuliaisuudesta ja uhrautuvuudesta hierarkiassa ylempänä olevaa säätyläis-patriarkaattia kohtaan.

Vaikka Edelfeltin Vänrikki Stool -kuvituksia ei arvostettu aikoinaan taiteena, sittemmin ne ovat innoittaneet monia tutkijoita. Toisen maailmansodan jälkeen, vuonna 1953 julkaistun Edelfelt-elämäkerran kirjoittaja Bertel Hintze kiitteli kirjassaan Vänrikkien ihmiskuvausta, jonka asteikko on hänestä Edelfeltin muuta tuotantoa laajempi. Hän näki, että Sven Dufvan viimeisen taistelun kuolemaa halveksiva uhma oli kuvattu ”--niin valtavasti ja lennokkaasti, että piirroksella on itseoikeutettu asemansa Suomen taiteen suurten vertauskuvallisten luomusten joukossa”. Hintzelle ”vänrikki” ovat Suomen kansan ajattomia henkilöitymiä, joskin hänen mielestään ”vapaimpaan lentoonsa” taiteilijan isänmaallinen innostus kohoa kuvituksen maisemaosuuksissa.¹⁰⁷⁸ Kyse oli muustakin kuin isänmaallisuudesta. Sillä vaikka Edelfeltin päätös ottaa itäsuomalainen kansanmies Rissanen Dufvan malliksi oli saattanut olla kieliryhmä- ja heimoajattelun mielessä tiedostamatonta, on aiheellista tarkastella valintaa myös analyttisesti tiedostaen. Olihan suomalainen sivistyneistö tuntenut rotuajattelun diskursseja jo 1800-luvun puolivälistä ja seurannut niiden muotoutumista ajan tieteen, erityisesti antropologian kautta.¹⁰⁷⁹ Rannikkoseudun ruotsalaisia kansankuvauksissaan suosinut Edelfelt oli löytänyt teostensa rahvaan mallit Haikkoon kesäpaikkansa maisemista. Myös Edelfelt oli tietoinen kahdesta Suomessa asuvasta, toisiinsa koskaan sekoittumattomasta ”rodusta”. Positiivisemmin hän suhtautui niistä

¹⁰⁷⁴ Aspelin 1901, 52–66.

¹⁰⁷⁵ Lukkarinen 1997, 46–47. Lukkarisen mukaan sodan sankarihahmoja kuvatessaan Edelfelt hyödynsi etenkin ranskalaisen historiamaalauksen perinteitä. Kuolinkohtaukset sopivat klassisen historiamaalauksen aiheisiin. Sankarin kuoleman hetki on hänen kuolemattoman maineensa syntyhetki.

¹⁰⁷⁶ Wrede 1988, 85–87. Wrede muistuttaa, että nimi ”dufva” viittaa kyyhkyseen

¹⁰⁷⁷ Klinge 2004, 476.

¹⁰⁷⁸ Hintze 1953, 176.

¹⁰⁷⁹ Kemiläinen 1993, 355–358. Vrt. Kortelainen 2002, 82–83.

elinvoimaisempaan eli ”rannikkoruotsalaiseen rotuun”, jota myös kansallisorunoilija Runeberg edusti.¹⁰⁸⁰ Benedict Andersonin kriittisen näkemyksen mukaan fyysionomia-antropologinen rotuoppi väitti, että tiettyyn yhteiskuntaluokkaan kuuluminen on erotettavissa henkilön fysiologian perusteella. Rotuoppiin sisältyvällä biologisella determinismillä pyrittiin siis vakuuttamaan luokka-yhteiskuntaan (säätö-yhteiskuntaan) sisältyvän epätasa-arvon luonnollisuudesta.¹⁰⁸¹ Näin ollen tiettyyn kansalliseen, kielelliseen tai etniseen ryhmään kuulumisen oli täytettävä sille annetun merkin mukaiset vaatimukset¹⁰⁸².

Edelfeltin ”vänrikeistä” erottaa sosiaalisen aseman; ylempiä sotilaita kuvaavissa piirroksissa upseereilla on yleensä ”jalommat” piirteet ja arvokkaampi käytös kuin tavallisilla sotilailla. Sven Dufvan sotamies-representaatioon Edelfelt tulkitsi näin ollen ”alkusomalaisuutta”. Ehkä se oli juuri sitä Okkosen ehdottaman Rissas-diskurssin ”luontoa”. Dufva on Lukkarisen mielestä ”itsepäinen, peräänantamaton, tunteen varassa toimiva” hahmo.¹⁰⁸³ Biologinen determinismi saa siis vaikuttaa merkityksenannossa; hierarkian alemmalla tasolla olevat ihmiset toimivat pelkän tunteen varassa. Niinpä näen Okkosen monografian johtopäätöksessä Rissasesta ”kaikista kansallisimpana taiteilijakynämme” ja sen viittauksessa Edelfeltin näkemykseen hierarkkisiin valtasuhteisiin kytkeytyvän rotuopillisen vivahteen.¹⁰⁸⁴ Armeijassa hallitsijat ja hallitut edustavat usein eri etnisiä ryhmiä.

Juho Rissanen edustaa suomalaisrahvasta toisessakin Edelfeltin suurteoksessa, Helsingin yliopiston juhlasalin seinämaalauksessa ”Turun akatemian vihkiäiset”, joka valmistui muutama kuukausi ennen Edelfeltin kuolemaa keväällä 1905. Maalaus edustaa aikansa käsitystä historiallisesta juhla-kulkueesta. Se toteutui silloin muodikkaan 1600-luvun hollantilaistaiteen hengessä, joka suosi historiallisia kuvaelmia ja kulkueita.¹⁰⁸⁵ Päärooleissa esiintyy joukko 1900-luvun vaihteen eturivin taide- ja yliopistomaailman henkilöitä, joiden kasvopiirteet Edelfelt yhdisti 1600-luvun Turusta tunnettuihin menneisyyden hahmoihin. Joukosta erottuvat taidehistorian professori J.J. Tikkanen, yliopiston rehtori Th. Rein, säveltäjä Jean Sibelius ja Edelfelt itse.¹⁰⁸⁶ Kulkueessa on vain miehiä, ja maalauksen hierarkkinen sommitelma on muutenkin kiinnostava. Juho Rissanen piirteet näkyvät

¹⁰⁸⁰ Lukkarinen 1997, 35.

¹⁰⁸¹ Ibid 35–36. Anderson 1998 (1982), 148–150. Antropologia oli 1800-luvun positivistinen tiede, joka yhdisti rotukategorioihin fyysionomian, frenologian, patonomian ja temperamenttiopin. Sen mukaan ihmisen fyysisistä piirteistä oli mahdollista lukea mentaalisia, kulttuurisia ja siten myös luokkaan liittyviä ominaisuuksia. Vrt. Bourdieun habitus-käsite.

¹⁰⁸² Skeggs 2004, 19.

¹⁰⁸³ Lukkarinen 1997, 36.

¹⁰⁸⁴ Okkonen 1927, 117. Lukkarinen 1997, 36. Ville Lukkarinen viittaa Tiinaliisa Granholmin graduun ja Pietro Krohnin kirjeeseen. Solomon-Godeau, 1998, 187.

¹⁰⁸⁵ Lukkarinen 2001, 195.

¹⁰⁸⁶ Ibid.

maalauksen luonnoksessa sen vasemmanpuoleisesta alalaidasta, jonne on sommiteltu kulkuetta katselevien kansanihmisten pienryhmä. Lopullisessa seinämaalauksessa Rissas-hahmo sijoittuu niin ikään alalaitaan ainoan naisen, Edelfeltin ”Ruokolahden eukot”-maalauksen mallin, Elli Jäppisen ja kalevalaista hahmoa tyypittelevän miehen väliin.¹⁰⁸⁷ ”Turun akatemiakulkueen” kuviin on kerrostunut monenlaisia kansakuntaisen representaation tasoja ja hierarkioita, eri säätyjen ja sukupuolten lisäksi myös kieliryhmiä.

Tarinan voisi kirjoittaa toisinkin. Sven Dufvana Venäjää vastaan taisteleva Juho Rissanen sai edustaa hahmona oudon ”alkusuomalaisen” kansalaissotilaan mytologista sankaruutta. Sankaruus on kuulunut kulttuurin ruumiillistettuun mieskuvaan. Suomalaisen kansanluonteeseen kytketyt kuvaukset ”urhoollisesta”, ”sitkeästä” ja ”itsepintaisesta” sotilaasta¹⁰⁸⁸ ruumiillistuivat nyt Rissas-hahmon esityksenä. Toisinaan representaatiota ja oikeasti elänyttä ihmistä on vaikea erottaa toisistaan. Fiktio aineellistuu helposti todellisuudeksi, siinä missä todellisuudesta rakentuu myytti.¹⁰⁸⁹ Edelfeltin Sven Dufva edustaa monista yhteyksistä tuttua mieskuvaa. Jalat harallaan maisemassa seisoo sotilas taisteluvälineineen tanassa oleva ase. Näin kuvattu Dufva on eräänlainen suomalaisen korpisoturin varhainen representaatio, jota ei voi irrottaa ideologiasta. Kuvassa on seksuaalisuudesta riisuttu sotilas¹⁰⁹⁰, jonka hahmo on esitetty kätkeyn ylemmydentuntoisesti suhteessa ”suomalaisen” kansanmiehen koomiseen hahmoon. Sotatarinoiden kuolema on usein miehuullinen¹⁰⁹¹, mutta myyteillä on muitakin puolia. Omassa elämässään taiteilija Juho Rissanen vältti asevelvollisuuden ja pelkäsi Okkosen monografian kertomuksessa sotaa. Kirjeaineistosta ilmenee, että etenkin sisällissota oli ollut aikoinaan työväen- ja raittiusliikettä kannattaneelle taiteilijalle järkyttävä kokemus.¹⁰⁹² Hän pettyi omiensa suhteen täysin samalla, kun tunnisti nousukkaan välitilansa. Rissanen muutti sen jälkeen pysyvästi pois Suomesta, Ranskan ja Tanskan kautta sittemmin Yhdysvaltoihin. Hän ei ollut ainoa. Sisällissodan jaot ja julmuudet vaikuttivat moneen kohtaloon.¹⁰⁹³

”Suomalainen” taiteilija

Juho Rissanen sai taiteilijaelämäkerran oikeutuksen varhain. Lotmanin mukaan elämäkerta merkitsee ”luojan” statusta, poikkeushenkilön paikkaa. Elämäkerrasta muodostuu myös

¹⁰⁸⁷ Hintze 1953, 691–692. Hovinheimo 2004, 283–285.

¹⁰⁸⁸ Koivunen 2012, 197.

¹⁰⁸⁹ Jokinen 2000, 122–123.

¹⁰⁹⁰ Ibid, 181–184.

¹⁰⁹¹ Anderson 1991, 7.

¹⁰⁹² Okkonen 1927, 102. Juho Rissanen kirje Onni Okkoselle 1918 (tarkista päiväys). Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG.

¹⁰⁹³ Ks. Koskinen, Esa 2005. Kullalla kirjottu elämä – kamariherra Hjalmar Linder 1862–1921. Lohjan kotiseutuyhdistyksen ystävät ry. Linder oli Ranskassa elänyt suomalaisaatelinen, jonka elämä päättyi varattomuuteen ja itsemurhaan. Mannerheimin sisaren kanssa naimisissa ollut, valkoisten julmuuksiin pettynyt Linder joutui Suomessa käydessään punaisten vankileirille Suomenlinnaan.

hänen teostensa pysyvä seuralainen.¹⁰⁹⁴ Rissas -monografian kertomuksellinen genealogia ulottuu vuosisadan alkuun, jolloin Rissanen esiintyi Vänrikki Stool -kuvituksen ilmestymisen aikoihin myös nuoren ”suomalaisen” taiteilijan edusmiehenä. Nuorsuomalaisten *Uusi Kuvalehti* kertoi hänen taiteestaan ja elämästään vuonna 1900; Juhani ja Pekka Ahon toimittaman lehden kaksi peräkkäistä numeroa esittelivät Rissasta lukijoille heti sen jälkeen, kun hänen katsottiin tuoneen Suomelle menestystä Pariisin maailmannäyttelyssä. Oli mahdollinen kirjoittaja sitten Rissaseen jo Kuopiossa tutustunut Juhani Aho¹⁰⁹⁵ tai hänen veljensä Pekka Aho, kirjoituksen ytimessä oli esitellä ”suomalaista” taiteilijaa nuorsuomalaisessa hengessä. Lehden toimittajaveljeksistä juuri Juhani Aho oli käsitellyt kirjoissaan nousukkuutta kuvatessaan esimerkiksi *Helsinkiin*-teoksen talonpoikaista ylioppilasta.¹⁰⁹⁶ Mutta muutenkin Rissaseen kytkeytynyt ”suomalaisen taiteilijan” diskurssi vastasi ajankohtansa sosiaalista tilausta. *Uusi Kuvalehti* kertoi esitellen Juho Rissasta, että suoraan rahvaasta kansallisen taiteen kentälle oli ilmaantunut suomenkielinen taiteilija, jonka taide oli kansanomaisen ”suomalaista” kuten hänen savolainen äidinkielensä. Rissasen kaunistelemattoman suorat kansankuvaukset olivat lehtijutun mukaan ”alkuperäisiä” ja myös humoristisia, mitä hänen pääkaupungin eliitille oudot toimintatapansa korostivat. Hänen nousunsa taiteen kentälle oli tapahtunut suomalaisen ”hitaasti”.¹⁰⁹⁷ Ensi kertaa painetussa sanassa rakentui mielikuva naiiviudessaan viehätysvoimaisesta taiteilijasta ”suomalaisen” kansan edustajana, jonka elämä oli täynnä vaikeuksia ja kummalluuksia, yrityksiä ja erehdyksiä.

Representaation kehyksenä on kaksi taidehistoriallista tekstiä, joista toinen on jo viittaamani Vasarin mytologista renessanssikertomusta ”luonnonnero” Giottosta.¹⁰⁹⁸ Koska tutkimukseni hahmottelee pääasiassa 1900-luvun alun taidekentän rakentumista, paikannan kertomuksen myös jo aiemmin tässä tutkimuksessa viittaamaani Charles Baudelairin *Modernin elämän maalari* -esseeseen, joka kuvailee sen päähenkilöä C.G. (Constantin Guys): ”Kehotin teitä hetki sitten tarkastelemaan G:tä ikuisena toipilaana. Nyt voitte täydentää käsitystänne pitämällä häntä myös lapsi-aikuisena, miehenä, joka on jatkuvasti täynnä lapsuudelle ominaista neroutta ja jolle mikään elämän piirre ei näyttäydy tylsistyttävänä.”¹⁰⁹⁹ ”Lapsi-aikuisella” Rissas-representaatiolla on yhteytensä myös 1900-luvun vaihteen maltilliseen nuorsuomalaiseen kansallisuusohjelmaan, jonka ydin oli silloisessa Snellman-tulkinnassa, suomen kielen ja kulttuurin asteittaisessa kehittämisessä.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁴ Lotman 1989 (1985), 243–261. Vrt. Maarit Leskelä-Kärki, luento taidehistorian biografia-kurssilla 24.9.2009, HY.

¹⁰⁹⁵ Okkonen 1927.

¹⁰⁹⁶ Rojola 2009, 12, 18–21. Vrt. Arvid Järnefeltin *Isänmaa*.

¹⁰⁹⁷ Nuori taiteilija 1900.

¹⁰⁹⁸ Vasari 1994 (1966–84), 55–72. Schwartz 2013.

¹⁰⁹⁹ Baudelaire 2001 (1859), 186. Suom. Antti Nylén.

¹¹⁰⁰ Marja Jalava, ”Suomalaisuudella ei ole pysyvää perustaa.” *HS* 5.9.2011.

Sama tarina Juho Rissasesta alkuperäisenä suomalaisena on toistunut sittemmin vuosikymmeniä. Sen kehys on kuitenkin vaihtunut erilaisten suomalaisuus- ja Snellman-tulkintojen myötä.¹¹⁰¹ Siihen liittyy jo tämän luvun alussa mainitsemani totuudeksi muotoutunut myytti, Okkosen Albert Edelfeltin lausumaksi väittämä luonnehdinta Rissasesta yhtenä kaikkein ”omintakeisimpana, voimakkaimpana ja kansallisimpana taiteilijakynämme”.¹¹⁰² Sama lausuma on kuitenkin muotoutunut matkalla samoin kuin esitysyhteys. Erotuksena Edelfeltin Rissasen erään matka-apurahan suosituksiksi 1900-luvun alussa kirjoittama lausuntoon Okkosen Rissasen monografiassa esittelemä sitaatti on itsenäisyyden ajan taidepuhetta, diskursiivinen lausuma ja hegemoninen kansallinen diskurssi. Rissanen suomalaisen taiteilijan representaationa, ”kansallisimpana taiteilijakynämme”, osallistui näin kansakunnan diskursiiviseen rakentamiseen 1920-luvun lopun valkoisen suomalaisuuden näkökulmasta.

Keith Moxeyn mukaan taidehistorialliset kertomukset ovat arvojemme tuotteita. Sitä on niiden kertominen yhtä lailla kuin myös niiden tulkinta. Menneisyydestä tehdyt tulkinnot vaikuttavat nykyisyyttä määritteleviin myytteihin. Historiallista kertomusta purkavan lukijan on näin ollen hyödyllistä tiedostaa subjektiivisuutensa suhteessa tutkimuksen kohteeseen.¹¹⁰³ Nanette Salomonin mukaan aina Vasarin ajoista lähtien taidehistorian kirjoitus on ollut hierarkkista ja palvellut paljolti nationalistisia motiveja. Vaikka tiedostan Salomonin väitteen kulttuurisidonnaisuuden, siihen sisältyvä hierarkia on minusta yhä kiinnostava: jotkut taiteilijat ovat kuuluneet taiteen ja taidehistorian sisäpiiriin, toiset ovat jääneet ulkopuolelle. Näitä toisia ovat olleet erityisesti naistaiteilijat mutta myös jotkut miehet tai ”taiteen keskusten” ulkopuoliset taiteilijat.¹¹⁰⁴ Taidehistorian kirjoitus on ollut paljolti valkoista.¹¹⁰⁵ Kun tarkastelukohteena on Juho Rissanen -ilmiön korottaminen Suomen taiteen ”merkkimiesten” joukkoon, keskiössä on erilaisiin suomalaisuusideologioihin kytköksissä ollut, vähitellen muovautunut representaatio. Se on vaikuttanut taidehistoriassa vuosikymmeniä sen jälkeen kun ”kansasta” noussut taiteilija, ”kansanmies”, oli päässyt taidekentän johtohahmon Edelfeltin tuella jo varhain taiteen sisäpiiriin. Suomen taidehistorian kertomuksessa säilyi vuosikymmeniä myytti Rissasesta rahvaan keskeltä nousseena ”omintakeisena” kansan kuvaajana, jonka omakin elämä on täynnä kansanomaisia kommelluksia ja sattumuksia.

Kehystäessäni Rissasesta kerrottuja myyttejä kansalliseen taidehistorialla olen tietoinen, että Suomen taiteen historian kertomuksissa representaatio Juho Rissasesta on liittynyt

¹¹⁰¹ Ibid. Jalavan mukaan taistelu oikeasta Snellman-tulkinnasta alkoi jo J.V. Snellmanin elinaikana ja jatkui sittemmin autonomian ajasta sisällissodan jälkeiseen ”valkoisen Suomen aikaan” ja sen jälkeen vielä vuosikymmeniä.

¹¹⁰² Okkonen 1927, 117. Ei ole sanatarkka sitaatti Edelfeltiltä, jonka suosituskirjeen lausuntoa Okkonen on hyödyntänyt. Ks. Kivirinta 2006. Albert Edelfelt nuorelle taiteilijaystäväilleen. Nuori Suomi 1905. Helsinki.

¹¹⁰³ Moxey 1994, 18–19.

¹¹⁰⁴ Salomon 1998 (1991), 344–355.

¹¹⁰⁵ Ibid. Guercio 2006. Länsimainen taidehistorian kirjoitus on ollut valkoisen väestön taidehistoriaa.

maassamme jo 1700-luvulla käynnistyneeseen kansakunnan ja siihen kytkeytyvän suomalaisuuden rakentamiseen. Rakennustyön seurauksia ovat myös tietyt taidehistorian kirjoituksen painotukset. Suomen taide on nähty ”suomalaisena” aina Eliel Aspelinin *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään* -esityksestä (1891) Johannes Öhquistin *Suomen taiteen historiaan* (1912) ja Onni Okkosen *Suomen taiteen historiaan* (1945) saakka. Okkonen kirjoittaa teoksensa vuonna 1955 ilmestyneen toisen, korjatun painoksen esipuheessa: ”--vähitellen on muovautunut yhtenäiseksi kokonaisuudeksi se taidepiiri, jolle nyt uskallamme antaa itsetietoisesti Suomen taiteen nimen--”

”Taiteemme orgaaninen kehitys näkyy erikoisen hyvin kuvaamataiteemme uusimmissa vaiheissa, joissa ilmiö liittyy toiseen, tekijä tekijään, ja joissa ajanhengen tuntu ilmenee yllättävän voimakkaana.”¹¹⁰⁶

Vuosina 1890-1903 ilmestynyt *Uusi Kuvalehti* oli ollut nuorsuomalaisille tärkeä poliittis-aatteellinen kanava *Päivälehd*en ja *Nuoren Suomen* lisäksi. Lehdet argumentoivat lukijoilleen nuorsuomalaisia arvoja ja ”kulttuuridemokraattista” edistystä. *Uusi Kuvalehti* esitteli vuosien mittaan kuvataidetta. Lehdentekoon oli osallistunut alusta lähtien taiteilijoita, kuten Eero Järnefelt ja ainoana naisena Juhani Ahon puoliso, Venny Soldan-Brofeldt. Taloudellisesti kannattavan lehden ilmestyminen oli lakannut aikoinaan yhtaikaa *Päivälehd*en kanssa kenraalikuvernööri Bobrikovin diktatuuriasetuksiin.¹¹⁰⁷ Nuorsuomalaisten taideohjelman mukaan kansallista tietoisuutta piti välittää eri kansankerroksille. Liike suosi poliittiseksi taiteeksi katsottavia muistomerkkejä ja muita isänmaallisia taideteoksia, kansallismaisemia ja kansankuvauksia. Katsottiin, että kuvat ylittivät kirjallisuutta paremmin rajat lukutaidottomien ja eri kieliä puhuvien ihmisten väliltä.¹¹⁰⁸ *Nuori taiteilija* -artikkeli tutustutti yleisöä kyseisen vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyssä huomiota saaneeseen nuoreen taiteilijaan muokaten vakuuttavaa taustakertomusta Rissanen taiteelle, jota nuorsuomalaisten kriitikot eivät olleet arvostaneet¹¹⁰⁹. *Uuden Kuvalehd*en kirjoittajan näkemyksen mukaan vain kansan parista noussut taiteilija pystyy ilmentämään olennaisen kansasta.¹¹¹⁰ Kansallisen ja kansanomaisen diskurssin tuottamista palveli artikkelista huokuva esteettinen näkemys. Kirjoitus esittää Rissanen ihmisluonteiden kuvaajaksi, joka etsii aina jotakin ”omituista” ihmisten kasvoista. ”Hän ei aja takaa erityistä kauneutta niin kuin moni muu taidemaalari”, kirjoittaja toteaa ja mainitsee erityisesti Pariisissa esillä olleet teokset, jotka oli maalattu Kuopion takana savolaisella erämaaseudulla, mm. maalaukset ”Povarissa” ja ”Talvinuotan vetoa”.

¹¹⁰⁶ Okkonen 1955.

¹¹⁰⁷ Kontinen 2001, 34–35.

¹¹⁰⁸ Ibid, 289–297.

¹¹⁰⁹ Esimerkiksi *Päivälehd*en kriitikko Kasimir Leino oli moittinut Rissanen aiheenkäsittelytapaa kankeaksi ja jäykäksi. Kasimir Leino, ”Suomen taiteilijain syysnäyttely VI.” *PL* 24.11.1898.

¹¹¹⁰ ”Nuori taiteilija”, *Uusi Kuvalehti* 15/1900.

”Varsinkin kansan keskellä on niin paljon omituista ja ihmisluonnetta kuvaavaa, että siellä on loppumaton lähde ammennettavana. Sieltä löytyy aiheita moninaisiin kuvauksiin ja tapauksiin.”¹¹¹¹

Näkemyks edustaa 1800-1900 -lukujen vaihteen kansakuntaisia taideihanteita. Nuorsuomalaisessa retoriikassa toisiinsa kytkeytyivät ”suomalaisuuspuhe” ja ajatus erityisestä ”suomalaisesta tyylistä”, jolla oli ollut jo monia variaatioita 1890-luvulla. Mielestäni voi toki kysyä, nähtiinkö Rissasen taiteen ”suomalaisuudessa” todellisia suomalaisia ominaisuuksia vai Eurooppa-keskeisiä, siis mannereurooppalaisen, pohjoismaisen ja myös venäläisen taiteen traditioihin perustuvia stereotyyppisiä piirteitä, jotka sopivat ajan suomalaiskansalliseen diskurssiin.¹¹¹²

Jo vuoteen 1900 mennessä Juho Rissanen oli ehtinyt saada tuntumaa moniin taidevaikutteisiin. Kuvatessaan Rissasen maalauksia *Uusi Kuvalehti* luonnehti piirtämistapaa – ”selvää” ja ”varmaa”. Kiitoksen sai myös taiteilijan ”uutteruus”. Rissasen taiteen ”ottaminen vakavasti” palkitsee ”suomalaisen hitauden tuottamat haitat”, kirjoittaja päätteli.¹¹¹³ Kiinnostava yksityiskohta on ”suomalaisen hitauden” luonnehdinnan liittäminen savolaislähtöiseen Rissaseen, johon on toisaalta kytketty myytti hupaisia puhuvasta kansanmiehestä. Oli kirjoittaja kumpi tahansa Ahon veljeksistä, hekin olivat lähtöisin Pohjois-Savosta; Juhani Ahon tuotannosta tunnettu sikäläinen ”hidas” kansanmies on *Rautatien Matti*.¹¹¹⁴ Rissaselle tunnustetut ansiot kiteytyvät heti alkuun piirustukseen, viivan selvytyteen ja varmuuteen, joita kiiteltiin myöhemmin monesti. Kyseessä olivat renessanssin klassisistisen taideteorian ”disegno”-käsitteeseen liittyvät piirteet, jotka osaltaan olivat olleet vaikuttamassa maalauksen ja kuvanveiston statuksen nousuun kuvataiteeksi. Hyvää piirustustaitoa pidettiin taiteen perustana, myös värin tukena maalauksessa.¹¹¹⁵ Disegnosta oli tullut ajan mittaan osa suomalaiskansallisen taideliikkeen suosimaa ”protestanttista” diskurssia, jonka periaatteet esteetikko C.G. Estlander oli muotoillut jo 1890-luvun alussa.¹¹¹⁶ Juho Rissanen on kertonut, että taidekiinnostuksen alku oli piirtämisestä muistumana ajalta, jolloin hän oli vielä ammattimaalarin opissa Kuopiossa.¹¹¹⁷ Disegnon merkityksenannon lisäksi kyse lienee myös mieltymyksestä rajaavan ääriviivan käyttöön.¹¹¹⁸ 1920-luvun alussa Rissanen kirjoitti kirjeen Okkoselle kertoen piirtämisen merkityksestä ja

¹¹¹¹ Ibid.

¹¹¹² Kontinen 2003, 292–295. Kontinen korostaa, että taidekirjoittelun viittaukset ”suomalaiseen tyyliin” olivat muiden kuin taiteilijoiden tekemiä.

¹¹¹³ Nuori taiteilija. *Uusi Kuvalehti* 15/1900.

¹¹¹⁴ Aho 1884. – Kiitos Riitta Konttiselle huomautuksesta.

¹¹¹⁵ Rosand 2002, 24–60. 1500-luvun taiteen esteettinen kolmiyhteys: disegno, invenzione, colore.

¹¹¹⁶ Kalha 2005, 245–249. Vrt. Pettersson 2008.

¹¹¹⁷ Vastauksia kysymyksiinne. Juho Rissasen kirje Onni Okkoselle 19.4.1922. Onni Okkosen arkisto.

Arkistokokoelmat, KG.

¹¹¹⁸ Simpanen 1998, 19.

mainitsi kesällä 1897 tekemänsä ”Hauta-Heikin mummo” -maalauksen¹¹¹⁹, joka oikeastaan on vesiväreillä väritetty lyijykynäpiirustus. Piirtämisen ja vesivärin yhdistämistä hän oli oppinut todennäköisesti Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helene Schjerfbeckiltä ja yksityisesti Albert Gebhardilta. Rissasen mukaan Gebhard oli opettanut hänelle ”laajuutta ja yksinkertaisuutta, joka lankesi mulle hyvään maahan”.¹¹²⁰ Piirtäjänä kiitetyn Gebhardin tyyli¹¹²¹ meni entiseen koristemaalariin ilmeisesti täydestä. Tosin Rissanen itse kiisti saaneensa vaikutteita 1890-luvun tyylistä¹¹²². Voi kuitenkin ajatella, että esimerkiksi Gebhardinkin kautta hänelle välittyi ajan hengessä käsitys syntetismin yksinkertaisesta ja koristeellisesta viivatyylistä, jota esimerkiksi Gallen-Kallelan Kalevala-maalaukset edustivat. Kun ”Hauta-Heikin” mummo ja toinen saman kesän 1897 väritetty viivapiirustus, ”Ukko Istolainen”, olivat olleet esillä Suomen taiteilijain näyttelyssä sinä syksynä, *Hufvudstadsbladetin* arvostelija oli kiinnittänyt huomion Rissasen ”voimakkaaseen piirustustapaan”.¹¹²³ On aiheellista muistaa, että noihin aikoihin Schjerfbeck oli uudistanut tyyliään käyttämällä syntetismin voimakasta piirrosviivaa maalaustensa tukirankana.

Rissas-representaatiolla on oma genealogiansa, merkitysprosessi. Nuorsuomalaisen taideohjelman mukaisesti vuoden 1900 ”Nuori taiteilija” -artikkeli *Uudessa Kuvalehdessä* rakentaa Rissasesta kategorisoiden ”suomalaisen” suomenkielisenä; hän oli siis suomalainen. Sitä vahvistivat muut määritteet, kuten ”suomalainen hitaus” ja muut piirteet, joita erittelemällä Rissasen elämä ja taide sekoitetaan toisiinsa. Esimerkiksi hänen kansankuvauksensa ovat artikkelin mukaan samalla tapaa alkuperäisesti ”suomalaisia” kuin hänen tapansa olla ja elää.¹¹²⁴ Kun Okkonen monografiassa ja myöhemmissä taidehistorioissaan käsitteli ”suomalaisen hitauden” ja ”alkuperäisen suomalaisuuden” merkityksenantoja Rissas-yhteydessä¹¹²⁵, kansanperinteen ja sananlaskujen mytologiat toistuivat taas¹¹²⁶. Myyttisistä itsestäänselvyyksistä oli jälleen hyötyä, vaikka itsenäisen Suomen alku taiteen kehyksenä edustaa eri aikaa kuin 1900-luvun vaihe, 1800-luvusta puhumattakaan. ”Nuori taiteilija” -artikkelin kirjoittajan mukaan suomenkielisen ”suomalaisen” nuoren taiteilijan nousu taiteen kentälle oli ollut tapaus. Rissasen maalaukset ja piirustukset vastasivat ihanteena ollutta kansallista ominaislaatua ja mielikuvaa, millä oli lähes isänmaallista merkitystä¹¹²⁷. Nuori ”suomalainen” taiteilija esiteltiin näin:

¹¹¹⁹ Vastauksia kysymyksiinne. Juho Rissasen kirje Onni Okkoselle 19.4.1922. Onni Okkosien arkisto. Arkistokokoelmat, KG.

¹¹²⁰ Rissasen huomautuksia Okkosien kirjoittamaan monografiaan. Onni Okkosien arkisto. Arkistokokoelmat, KG.

¹¹²¹ Kontinen 2001, 107–113.

¹¹²² Rissasen huomautuksia Okkosien elämäkertaan. Onni Okkosien arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Rissanen tarkoittanee ajan tyylillä syntetismin yhteyttä väriasketismiin.

¹¹²³ ”Konstnärernas utställning 2”, *HBL* 2.11.1897.

¹¹²⁴ ”Nuori taiteilija”, *Uusi kuvalehti* 15/1900.

¹¹²⁵ Okkonen 1927. Okkonen 1945/1955.

¹¹²⁶ Ks. Koivunen 2012, 197.

¹¹²⁷ Kontinen 2003, 294.

”Juho Rissasen elämänlaatu on yhtä suomalainen kuin hänen taiteensakin. Niin suomalainen perinpohjin on todella hänen taiteensa. Tuskin on niin realistisesti ja kansallisesti suomalaisia ennen esitetty.”¹¹²⁸

Kansallisen liikkeen yhtenäisyyttä korostettiin 1900-luvun vaihteessa kuten myös sisällissodan jälkeen julkiseen tilaan toteutetuilla historiallisilla monumenteilla ja uusilla monumenttihankeilla.¹¹²⁹ Siitä huolimatta myös taidetta koskettivat rintamaa sittemmin murtaneet taistelut, joissa kielipoliittiset näkemykset kytkeytyivät ideologiaan. Eri ryhmien käsitykset kansakunnasta ja valtiosta olivat väliin hyvinkin etäällä toisistaan. Suomalaismielisille ”suomalaisuus” merkitsi suomen kielen ja suomalaiskansallisen identiteetin lisäksi myös suomalaisen kansakunnan ideologiaa, jonka suhteen kansalliset liikkeet eivät olleet yksimielisiä. Kansallisuus-, kulttuuri-, kieli- ja luokkakysymyksen rinnalla vaikuttivat pian, osin ne läpäisten, myös sosialismin aatteet, jotka herättivät etenkin työväestöä.¹¹³⁰ Euroopan eri maissa ensimmäistä maailmansotaa edeltävät noin 40 vuotta olivat merkinneet paljolti etnistä nationalismia tai kieli- ja valtionationalismia, mihin liittyivät muun muassa vaatimukset kansallisen kielen puhdistamisesta vieraista vaikutteista.¹¹³¹ Sisällissodan jälkeinen tilanne oli jyrkempi.

Tarinan Juho Rissanen

Diskurssianalyttisessä tarkastelussa erottuu myös kertomuksellinen narratiivirakenne. Sitä käytetään vakuuttelussa, kun asiasta halutaan jonkin tapahtuman kautta kerrottuna tuottaa vaikutelma totena.¹¹³² Sama koskee Barthes’n määritelmää merkityksenannossa vaikuttavasta myytistä.¹¹³³ 1900-luvun vaihteen todenmukaiseksi ajateltua kuvaa suomenkielisestä rahvaasta edustaa 28-vuotiaan nuoren taiteilijan elämäntarina, jonka vaiheissa riitti herkkä ”vastuksia”, ”loukkauskiviä” ja ”vahinkoja”. *Uuden Kuvalehden* ”Nuori taiteilija” -artikkeli kuvaa Rissasen reheväksi maalaispojaksi, jonka viehätysvoima tehoa myös pääkaupungin eliittiperheistä lähtöisin oleviin naispuolisiin taideopiskelijoihin, jopa muiden (miesopiskelijoiden) närkästystä herättäen.¹¹³⁴ Artikkelin kirjoittaja – Juhani Aho tai Pekka Aho – ei yrittänyt esiintyä objektiivisena historian tutkijana vaan esitteli kaunokirjalliset kertojan ambitionsa. Juhani Aho oli muuttanut Helsinkiin Kuopiosta, josta myös Rissanen oli muutamaa vuotta aiemmin tullut pääkaupunkiin.

Koska sama juonitarina toistuu myöhemmin eri versioina, olen lukenut *Nuori taiteilija* -artikkelia myös Hayden Whiten näkemysten valossa. Painotuksiltaan ja kertomukseen

¹¹²⁸ ”Nuori taiteilija”, *Uusi Kuvalehti* 15/1900.

¹¹²⁹ Lindgren 2000, 32. Häyrynen 2005, 41, 140–144.

¹¹³⁰ Wäre 1991, 9. Pulkkinen 1999, 133. Pulkkinen erottaa kielinationalismin ja isänmaallisesta nationalismista.

¹¹³¹ Hobsbawm 1994 (1992), 131, 136.

¹¹³² Jokinen 1999, 144.

¹¹³³ Barthes 1994 (1957), 183–192.

¹¹³⁴ ”Nuori taiteilija”, *Uusi Kuvalehti* 15/1900.

valikoiduilta tapahtumiltaan se on kuin historiallinen juonitarina¹¹³⁵, joka perustuu oikeasti eläneen ihmisen yrityksiin ja erehdyksiin selviytyä tilanteista. Kyseessä on ilmeinen retorinen ”pele”, jonka seurauksena sosiaalinen todellisuus rakentuu sellaiseksi kuin rakentuu.¹¹³⁶ Artikkelit kertoo Rissanen kommelluksista, joita eri kertojat ovat muunnelleet sittemmin lukuisina versioina.¹¹³⁷ Ne ajoittuivat syksyyn 1897, jolloin Rissanen oli päässyt Schjerfbeckin oppilaaksi Suomen taideyhdistyksen piirustuskouluun. Seuraava ”nuoren taiteilijan sattumus” kertoo nuoren opiskelijan uutteruudesta ja sen takia osakseen saamasta kielteisestä huomiosta, jota hän oli herättänyt jo aiemmin.

”Mutta kerran sattui Rissaselle vahinko. Joulun aikaan hän oli Kansankodissa, jossa silloin asui. Alli Tryggä oli auttanut Joululehden lähetyksessä ja koko yö oli valvottu Suomen kansan sivistyksen hyväksi. Sitten hän päiväksi, joka oli sunnuntai, meni tavalliseen työpajaansa maalausta jatkamaan. Pisti oven kiinni, ettei tarpeettomia uteliaita olisi sinne tullut. Ja kun oli väsynyt, heittäytyi sohvalle pitkälleen pikkasen levätäksään ja sitten jatkaakseen työtä. Mutta hänen onnettomuudekseen sattui opettaja pyrkimään sinne eikä päässyt sisään. Koputettuaan ovea turhaan haki hän vahtimestarin avukseen ja kun nämä olivat kaikin voimin rynkyttäneet ovea, heräsi maalaripoika sikeästä unestaan ovea avaamaan, josta palveluksesta hän sai ankarat torat ja käskyn heti laputtaa niin kauas kuin tietä riitti. Suosijat saivat kuitenkin aikaan sen, että Rissanen sai vielä armon tulla kouluun.”¹¹³⁸

Mutta (mahdollisesti moraalisisessa mielessä seksuaalisiksi vihjatuiksi) ”kolttosiksi”¹¹³⁹ kutsutut onnettomat sattumukset jatkuivat kertomuksen mukaan vielä, kunnes ”maalaripoika” Rissanen sai potkut Taideyhdistyksen piirustuskoulusta, minkä jälkeen ”taiteilija Edelfelt hommasi hänet sitte Vesterholmin luo Turun piirustuskouluun.”¹¹⁴⁰ Okkonen kirjasi kuitenkin Rissanen elämäkertaan, että vasta ”erottamishistorian” seurauksena tämä tutustui Albert Edelfeltiin, josta tuli sitten hänelle ”paras neuvonantaja”¹¹⁴¹ *Nuoren taiteilijan* kertomus on kokonaisuutena hersyvä ja myötätuntoinen. Tulkitsen, että se tavoittelee lukijoiden luottamuksen herättämistä vedoten myös myötätuntoon ja ymmärtämykseen outoihin ympyröihin joutunutta kohtaan.

Nuoren savolaisen yritteliäs hahmo on esiintynyt päähenkilönä sittemmin niin koomisissa kuin traagisissakin tarinoissa. ”On kenties paikallaan ikuistaa niistä muutamia hupaisia tai surullisia käänteitä, joita taiteilija itse mielellään kertoo”, Okkonen esittelee monografiassa

¹¹³⁵ White 1973, 6.

¹¹³⁶ Jokinen 1999, 128.

¹¹³⁷ Vrt. Okkonen 1927. Tirranen 1950. 5. Simpanen 1997, 12, 19. Konttinen 2004, 188.

¹¹³⁸ ”Nuori taiteilija” *Uusi Kuvalehti* 1900.

¹¹³⁹ Ks. Foucault 2010 (1976), 136–141.

¹¹⁴⁰ ”Nuori taiteilija”, *Uusi Kuvalehti* 15/1900.

¹¹⁴¹ Onni Okkonen. *Suomalainen maalari*. Käsikirjoitus 1922. Onni Okkonen arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Okkonen 1927, 30.

Rissasen lapsuuden muistoja.¹¹⁴² Mutta myös representaation kohde on ollut niiden aktiivinen tuottaja. Juho Rissanen lienee itse höystänyt juttujaan, joita muut Okkosen tavoin ovat kirjanneet ylös ja muokanneet kertomuksiksi, joissa hänelle on annettu merkitys taiteilijana. ”Nuoren taiteilijan” representaatio on nähdäkseni tragikoominen. Michel Foucault’n *Tarkkailla ja rangaista* -kirjassa esittämän valvontadiskurssin näkökulmasta sitä voi kutsua vaihtoehtoisesti ylentäväksi sankaruudeksi tai alistamiseksi.¹¹⁴³ Kertomukset normittavat päähenkilöään maskuliinisina määrein, mikä liittyy myös suomalaisuuden rakentamiseen¹¹⁴⁴, samoin kuin nousukkaan representaation vahvistamiseen. Syntyy välillä myös kuva sivistyneistöä surkeasti jäljittelevästä rahvaan hahmosta, joka ei ihan mahdu kansallissankarin ideaalin kehyyksiin.¹¹⁴⁵ Toisaalta Rissaseen liitetystä aineksista muovautuu hahmo, joka tekee sankarin elämästä ”vaikeuksien kautta voittoon” -kaavan mukaisen juonirakenteen. Kyseiset tarinat edustivat kansalle suunnattua, aikoinaan suosittua kirjallista lajityyppiä, joista Rissanenkin oli tietoinen. Hän oli tehnyt aiheesta kuvituksen Alli Tryggin toimittamaan raittiusväen *Lasten Joulu* -lehteen.¹¹⁴⁶ Myöhemmin hän esiintyi itse päähenkilönä samankaltaisissa tarinoissa, joita kerrotaan esimerkiksi työväenliikkeen joululehdissä, Työväen ”joulualpumeissa”.¹¹⁴⁷ Niissäkin Rissanen esiintyy merkityksenannossa ”suomalaisena” rahvaan edustajana, mutta retorinen vakuuttelu tapahtuu nyt pikemmin alempien sosiaalikerrosten ihmisten luokkaherkästä näkökulmasta ylentäen kuin eliitin katseella alentaen. Jo ennen työväenlehtiä myös *Uusi Kuvalehti* oli muistuttanut ajassa elävistä sosiaalisista aatteista ja Rissasen herkkyydestä ”kansan kärsimyksille”, minkä juuri *Nuori taiteilija* -artikkeli todensi. Vielä selkeämmin solidaarisuutta luonnehdittiin heti lehden seuraavasta numerossa 16/1900, joka esitteli Rissasen vastavalmistunutta maalausta ”Rauta kaulassa” (1900). artikkeli ”Rauta kaulassa” oli saanut nimensä maalauksesta, jossa vanki seisoo kahleissaan ja ihmiset pilkkaavat häntä hänen edessään.

”Tämä kansan keskeltä noussut taiteilija on herkkä kaikille köyhän kansan kärsimyksille eli yleensä tahtoo kuvata elämän surullisiakin puolia, peittelemättä ja verhoomatta niitä valheellisilla hunnuilla, jotka kaunistaisivat kyllä aiheita vaan poistaisivat niiltä puhtaan todellisuuden tunnun Sääli on taiteilijan vallannut kuvatessaan miesraukkaa--”¹¹⁴⁸

Artikkeli on jälleen allekirjoittamaton. Nimettömäksi jäävä kirjoittaja on luonnehtinut maalausta muistuttaen ensin Rissasen myötätunnosta heikko-osaisia kohtaan. Hän on nähnyt siinä myös moraalisen opetuksen. Paha ei saa aina palkkaansa.

¹¹⁴² Okkonen 1927, 11–12.

¹¹⁴³ Foucault 2005 (1975), 261.

¹¹⁴⁴ Vrt. Koivunen 2012, 197.

¹¹⁴⁵ Rojola 2009, 33–34.

¹¹⁴⁶ *Lasten Joulu* 1896. Juho Rissasen piirroskuvitus Maria-tytöstä kertovaan tarinaan ”Hyvä tahto voittaa vaikeudet”. – Rissanen kuvitti Alli Tryggin toimittamia raittiusaiheisia lehtiä, mm. Matti Meikäläistä.

¹¹⁴⁷ Työväen joulualbumi 1907. Työväen joulualbumi 1916.

¹¹⁴⁸ ”Rauta kaulassa”, *Uusi Kuvalehti* 16/1900.

”...taulu siis on entisajan kuva ja sillä semmoisena on historiallinen merkitys, muistuttaa se meille tuon katsojamiehen kautta, että ilkeimmät ihmiset eivät tavallisesti joudu ihmislakien rangaistuksen alaisiksi, vaan viekkaudellaan välttävät sen ja ehjin nahoin pujottelevat maailman läpi.”¹¹⁴⁹

Okkosen monografian ilmestyessä vuonna 1927 ollaan eri tilanteessa. Kirja julkaistiin ajankohtana, jolloin suomalaisuuden diskurssi oli juurtumassa tasavaltalaisen taidekentän arvomaailmaan. Itsenäisen Suomen rakentamiseen vahvasti osallistuvalla Okkosella taide oli kollektiivisen kansansielun omaperäistä ilmaisua.¹¹⁵⁰ Vaikka Okkonen oli kulttuurielämän auktoriteetteja sotien välisenä aikana, hänen isänmaallisuuspuheensa on vaikuttanut taidehistorian hegemonisena diskurssina vielä sodan jälkeenkin. Okkosen vuonna 1945 ilmestyneestä *Suomen taiteen historiasta* otettiin vuonna 1955 täydennetty uusintapainos, joka oli pitkään ainoa ”kokonaisuus” aiheesta.¹¹⁵¹ Okkonen ei kuitenkaan ollut ainoa eikä ensimmäinen, jota evoluutiomalli kiinnosti.

Ei ole oleellista, ovatko kertomukset Juho Rissasen elämästä kuvitteellisia vai tosia, oikeita tai vääriä.¹¹⁵² Oleellista on se, miten ne ovat esitelleet ja edustaneet kotimaiselle yleisölle ”suomalaista”, suomenkielistä (modernia) taiteilijaa ja hänen taidettaan. Hayden White on tähdentänyt, että kertomustaan rakentaessaan historioitsija tekee tulkintansa fakta-aineiston pohjalta. Toinen historioitsija muokkaa tragedian, kun samojen faktojen perusteella laadittu toisen kirjoittajan kertomus saattaa olla farssi.¹¹⁵³ En kyseenalaista Rissasesta kerrottujen tarinoiden totuudellisuutta enkä sentapaisten kertomusten suosiota. Pikemmin kirjoitan tutkimusta kyseisten representaatioiden rinnalla. Koska kansallisen tunneyhteisön rakentuminen myyttien kautta kiinnostaa, kysyn kuitenkin, miksi juuri Rissanen alaluokkaisella taustallaan nousi niinkin myöhään kuin 1920-luvulla ”tyypillisimmäksi ilmiöksi” edustamaan ”kansanaineksen” parista nousseita taiteilijoita.¹¹⁵⁴ Toisaalta kyse on juuri monografian kirjoittajan, siis Onni Okkosen arvomaailmasta, toisaalta Rissas-kertomusten intertekstuaalisesta vuorovaikutuksesta.

Tulkitsen nyt toistensa lävitse aikoinaan esitettyjä Rissas-kertomuksia. Sen jälkeen pohdin sitä, miten 1800-1900 -luvun vaihteen ja 1910-20 -lukujen Suomessa nationalismien vaiheet ovat vaikuttaneet elämäkerrallisen kertomuksen painopisteisiin. Historiallisesti ”tosina” tuotettuja kertomuksia lukiessa on huomioitava sekin, että Rissas-hahmo on tarjonnut aiheita myös kaunokirjallisuudelle fiktiolle. Molemmissa kertomusperinteissä Rissasen persoona karakterisoituu moniulotteisena ja värikkäänä kansanmiehenä, joka kuitenkin osoittautuu

¹¹⁴⁹ Ibid.

¹¹⁵⁰ Okkonen 1927. Kallio 1993. HYK.

¹¹⁵¹ Okkonen 1945. Okkonen 1955.

¹¹⁵² White 1999, 29. ---“ a real story against ‘an imaginary story’ and ‘a true story’ against ‘a false story’---“

¹¹⁵³ Ibid, 29.

¹¹⁵⁴ Okkonen 1927, 6.

monessa mielessä hankalaksi ”välihahmoksi”. Diskurssianalyysissa kieli koostuu merkkisysteemeistä, joissa kuvat, maalaukset, piirrokset tai valokuvat, ilmentävät merkityksiä. Kuvien ja tekstien vuorovaikutus rakentaa todellisuutta. Näin toimivat myös myytit, Barthes’n mukaan ne vääristävät.¹¹⁵⁵ 1800-luvun naturalistinen ja realistinen taide oli asettanut ihmiskuvaukselle ”todenmukaisuuden” normin, joihin palattiin toisessa yhteiskunnallis-taidepoliittisessa tilanteessa sisällissodan jälkeen 1920-luvulla. Juhani Aho oli jo vuonna 1893 pohtinut *Uudessa Kuvalehdessä* suomalaista ”gentlemannia” hahmona, joka ei olisi lainaa muista kulttuureista. Aho luonnehti ihannemiestä ”rauhalliseksi”, ”vakavaksi” ja ”tyyiseksi lautamieheksi”, joka tuomarin oikealta puolelta lausuu tarkkaan punnitut mielipiteensä tuomarin ohjeeksi. ”Hitaus”, ”jurous”, ”saamattomuus” ja ”välinpitämättömyys” eivät olleet sopivia ominaisuuksia. Määritelmät rinnastuvat taiteen ja kirjallisuuden tyyppikuvaukseen, jota talonpoikaistaustaiset taiteilijat aikoinaan hyödynsivät eri tarkoituksiin kuin rahvasta toiseuttavat säätyläistaustaiset taiteilijat.¹¹⁵⁶ Tutta Palin on määritellyt näkökulman eteenpäin kurkottavaksi didaktiseksi otteeksi luokittelevan tiedonintressin sijasta.¹¹⁵⁷ 1910–20 -luvulla, runsaat 30 vuotta myöhemmin ja sen jälkeenkin, näkökulma oli paljolti toinen, riippuen toki puhujan statuksesta.

Aikoinaan Pekka Tarkka kehitteli Joel Lehtonen -aiheisessa väitöskirjassaan Ludvig Wennervirran ja Onni Okkosen ajatuksia muistuttaen, että omien piirteidensä lisäksi Lehtonen on lainannut *Putkinotko* -romaaninsa Aapeli Muttiselle myös ystävänsä Juho Rissanen piirteitä.

”Hän osaa pukeutua yhtä hyvin herran kuin boheemin lailla; hän käyttää ranskalaisia sanontoja ja vääntää ne aidoksi savoksi: ’Ah mon Dieu’. Hänen lempeät kirosanansa – ’turkkilainen’, ’kalmukki’ – ovat Rissasta (joka oli oppinut ne Kiven *Nummisuutareista*). Muttinen on taiteen kauppia; myös Rissanen osasi myydä tuotteensa. Molemmat varovat liian kiinteitä naissuhteita. He ovat sankareita saunassa, mutta muuten pelkureita, arkureita. Vuoden 1918 sota teki Rissanen sairaaksi. --Ruumiilliseen ja henkiseen haaksirikkoon joutuu myös Lehtosen Muttinen. Keväällä 1918 aikoo hänkin Tanskaan aikomuksenaan jatkaa pakoa Amerikkaan.”¹¹⁵⁸

Sijoittamalla avainhenkilöihin aikalaisten piirteitä Joel Lehtonen loi poliittisia ajankuvia vuosien 1913–18 oloista. Tarkka herkkutelee Lehtosen lausunnoilla vielä lähdeviitteessä: ”Mutta Rissanen, hän ei hanki lapsia vaan tilauksia!--”¹¹⁵⁹ Nousukas herrasmiehenä ei asettunut häntä varten hahmotellun taidehistoriallisen ihannekuvan puitteisiin vaan muuttui kirjallisuudentutkijan katseen kautta selväksi karikatyyriksi.

¹¹⁵⁵ Barthes 1994 (1957), 189–192.

¹¹⁵⁶ [Juhani Aho] J.A.-o. ”Suomalainen ”gentlemanni”, *Uusi Kuvalehti* 32/1893. Ks. myös Palin 2009, 68–70.

Palinin mukaan näkemys rakentuu sivistyneistönäisen varaan.

¹¹⁵⁷ Palin 2009, 68.

¹¹⁵⁸ Tarkka 1977, 271.

¹¹⁵⁹ Lehtonen 1919. Lehtonen 1969. Tarkka 1977, 342, 459–460.

Juho Rissas -kertomukset olivat kimmokkeita nilsiäläisen kirjailija Eino Kinnusen vuonna 1974 ilmestyneelle *Lapsuuden muisto* -romaanille, joka sai nimensä Rissasen varhaisesta omaelämäkerrallisesta maalauksesta. Kinnunen kehitteli romaanissaan Rissasen ja Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulun aikaisen opettajan Helene Schjerfbeckin välille orastavan ystävyysyden, joka synnytti romanssihuhuja kaupungilla. Romaani päättyy vuonna 1908 Nilsiään, jonne Rissanen jättää paikallisen rakastettunsa ja aviottoman lapsensa lähtiessään Pariisiin, jossa hänen teoksiaan on näytteillä.¹¹⁶⁰ Historiallisen Juho Rissasen vaiheisiin kuuluu ennen salonkia solmittu ”epäsäätyinen”, luonteiden ja temperamenttien eroihin kaatunut lyhyt avioliitto taiteilija Hilda Flodinin kanssa.¹¹⁶¹ Taiteilijoiden kehityskertomuksia tarjoaa myös Pirjo Hämäläinen-Forslundin taidehistoriallinen kirja *Seitsemän tietä taiteeseen. Maalareiden kehityskertomuksia*, jossa myös kertomukset Schjerfbeckistä ja Rissasesta ovat mukana. Nimestään huolimatta kirja ei sulauta täysin taiteen evoluutioteorioita, vaikka kertomukset tarkastelevatkin taiteilijuutta kunkin lapsuuden näkökulmista.¹¹⁶² Kertomus *Juho Rissanen, nälkävuosien lapsenlapsi* alkaa vuodesta 1886. Sinä vuonna 13-vuotias Juho Rissanen näkee Kuopiossa vasta paljastetun J.V. Snellmanin patsaan, jonka veistäjä oli köyhän kansan parista taiteilijaksi noussut ”torpparinpoika”, kuvanveistäjä Johannes Takanen. Kertomus virittyy heti alkuun sellaiseen säätyläis-kulttuuriseen Kuopio-miljööseen, joka oli kaukana sekatyömies Rissasen perheen ja Juho Rissasen lapsuuden elinpiiristä. Patriarkaalinen keskikaupungin kaupunkitila ei kuulunut heille, vaikka juuri heidän kaltaisensa köyhälistö oli usein päähenkilönä kirjoissa ja taiteessa, joiden tekijöitä olivat kuopiolaisintellektuellit kuten J. V. Snellman ja Ferdinand von Wright, mutta erityisesti Minna Canth *Köyhää kansaa* -novelleineen.¹¹⁶³

Rissanen taiteen markkinoilla

Valokuva vuoden 1917 marraskuun lopulta: Strindbergin taidesalongissa istuu yhteisnäyttelynsä avajaisissa pöydän ääressä kolme taiteilijaa, keskellään tuore galleristi Arvid Lydecken. [KUVA 5] Taiteilijat ovat heitä, jotka muodostivat ”marraskuulaisiksi” muotoutuvan ryhmän ytimen, vasemmalla on varman oloinen Tyko Sallinen, jonka maalaukset ovat kuvassa taustalla, oikealla mieteliäältä älyköltä vaikuttava Alvar Cawén. Hänen vieressään istuu joukon vanhin, pyylevähkö, taiteilijan ammatissa heistä pisimpään toiminut ja valokuvan perusteella itsensä vieraaksi, jopa epävarmaksi tunteva Juho Rissanen.¹¹⁶⁴ Kuvasta puuttuvat Marraskuun ryhmän muut jäsenet, Gabriel Engberg ja Marcus Collin. Heitä ei näy myöskään avajaisista otetussa toisessa kuvassa, jossa Sallinen, Cawén ja Rissanen istuvat yhä saman pöydän ääressä, joskin Sallinen on vaihtanut paikkaa.

¹¹⁶⁰ Kinnunen 1974, 176–180, 262–267. Ks. Tirranen 1950, 1. Ks. myös Konttinen 1991.

¹¹⁶¹ Konttinen 1991, 167–178. Avioliitto kesti virallisesti vuodet 1908–1915, epävirallisesti lyhyemmän ajan. Ks. myös Tirranen 1950.

¹¹⁶² Hämäläinen-Forslund 1994, 5–7. 223–278.

¹¹⁶³ Ibid, 223–225.

¹¹⁶⁴ *Salon Strindberg* 2004. Etu- ja takakannen aukeamat kirjassa.

Kuvassa istuu nyt myös muita, tuntemattomaksi jääneitä henkilöitä sekä määrätietoinen Lydecken kuvan vasemmassa laidassa. Tässä vaakakuvassa näkyy hyvin myös tiheästi ripustettuun näyttelyyn, jossa Sallisen maalaukset ovat lähinnä istujia.¹¹⁶⁵ *Uusi Suometar* uutisoi näyttelystä aikoinaan: ”Se maalariryhmä, joka muodostui viime vuonna uudeksi yhtymäksi ja johon kuuluvat Juho Rissanen, Gabr. Engberg, Marcus Collin, Alvar Cavén ja T. Sallinen on [...] järjestänyt tämänvuotisen näyttelynsä Strindbergin salonkiin. Näyttelyn avajaiset, jotka olivat äskettäisten tapahtumien vuoksi lykkääntyneet, olivat eilen.”¹¹⁶⁶ ”Tapahtumilla” viitataan Helsingissä tuolloin olleisiin, ilmeisesti Venäjän vallankumoukseen liittyneisiin levottomuuksiin, joiden takia näyttelyn varsinaiset avajaiset olivat marraskuista kuvaamispäivää 17.11.1917 kolme päivää myöhemmin, siis 20.11.1917.¹¹⁶⁷

Samat taiteilijat olivat pitäneet yhteisnäyttelyn jo edellisenä vuonna Ateneumissa ja jatkoivat näyttelytoimintaa sittemmin Stenmanin salongissa. Ryhmää johti Tyko Sallinen, joka yhdessä Rissasen kanssa oli ollut samana vuonna 1917 Pietarissa järjestetyn Suomen taiteen komissaarina näyttelylle, joka kuitenkin keskeytyi maaliskuun vallankumoukseen.¹¹⁶⁸ Molemmat taiteilijat olivat osallistuneet jo aiemmin erilaisissa kokoonpanoissa esiintyneen, Magnus Enckellin kokoaman ryhmän näyttelyihin, mistä sittemmin syntyi Septem-ryhmä.¹¹⁶⁹ Rissanen oli ollut Ranskassa ensimmäistä maailmansotaa edeltävät vuodet, joten häneltä olivat jääneet väliin vuosien 1912 ja 1914 suuret taidetaistelut ja avantgarde-sodat Sallisesta. Valokuvat vuodelta 1917 ovat dokumentteja Marraskuun ryhmän perustamisesta. Maalareiden teoksia yhdistivät nyt ”kansalliset” aiheet, sakraalitkin, ja murretuin ”marraskuun” värein toteutetut henkilösommitelmat, maisemat tai sisäkuvat. Seuraavat näyttelynsä ryhmä piti vuosina 1918, 1920, 1921, 1923 ja 1924.¹¹⁷⁰ Erityisesti Tyko Sallisen henkilöön ja taiteeseen 1910-luvulla kytkeytyneet myrskyt ja kiihkot vaimenivat vähitellen, ja Sallisesta kohosi nuoren kansakunnan kaapin päälle, Gallen-Kallelan rinnalle istutettu alkuvoimainen taiteilijasankari.¹¹⁷¹ Sotaa pelkäävä Rissanen oli jo lähtenyt maasta vuonna 1918 mahdollisimman pian sisällissodan jälkeen, ensin Tanskaan ja sitten takaisin Ranskaan.

Katson Marraskuun ryhmän perustamiskuvasta erityisesti Juho Rissasta ja sen rinnalla painokuvaa, luonnosta vuoden 1903 ”Lapsuuden muisto” -triptyykkiin.¹¹⁷² [KUVA6] Maalaus on osa Rissasen omaelämäkerrallista tarinaa, joka liittyy hänen omiin lapsuudenkokemuksiinsa Kuopiosta, oman isän kuolemaan humalassa pakkasyönä

¹¹⁶⁵ Ibid, 43.

¹¹⁶⁶ *Uusi Suometar* 21.11.1917.

¹¹⁶⁷ Salon Strindberg 2004, 43.

¹¹⁶⁸ Linder 1999, 75.

¹¹⁶⁹ Valkonen 1990, 197.

¹¹⁷⁰ Linder 1999, 75.

¹¹⁷¹ Karjalainen 1999, 16.

¹¹⁷² *Juho Rissanen ja suomalainen kansa* 1997-1998, 64-65.

Kallaveden jälle. Maalauksen vasemmassa laidassa seisoo talvivaatteissaan pieni poika ja katsoo sormi suussa, kun vainajaa kannetaan kotiin. En kuitenkaan keskity maalauksen taidehistoriallisiin yhteyksiin enkä monumentaalisen triptyykin ideaan tai kuoleman kuvaukseen. Huomion kiinnittää vain taiteilijan autografia, pojan hahmo ja siihen kytkeytyvä muistikuva jostakin 1880-luvulta. Poika on sommitelman päähenkilö, toisaalta oman historiansa sivustaseuraaja, ja jälkimäisessä roolissa vähän samaan tapaan kuin Rissas-hahmoinen kansanmies Edelfeltin ”Turun akatemian kulkue” -maalauksessa (1905). Samaan tapaan hämmentynyt ja varautunut on myös Marraskuun ryhmän jäsen Juho Rissanen Strindbergin gallerian valokuvassa vuonna 1917, nyt kuitenkin muusta syystä. Ikään kuin hän ei kuuluisi joukkoon.

Valokuvan ottamisaikaan, marraskuussa 1917, Rissanen oli 44-vuotias ja Sallinen 38. Ikäero ei ollut suuri, mutta taiteilijoina he edustivat eri sukupolvia. Taidehistoria tietää, että kumpikin oli ollut Pariisissa kymmenen vuotta aiemmin. Rissanen oli osallistunut syysssalonkiin 1908 ja saanut sen jäsenyyden. Sallinen oli nähnyt jo edellisen vuoden Syysssalongin, innostunut fauvisteista, ennen kaikkea Kees van Dongenin normeista piittaamattomista verevistä maalauksista ja niiden suurieleisesti maalatuista naishahmoista.¹¹⁷³ Syysssalongin 1908 keskiössä oli fauvistien johtohahmo Henri Matisse, jonka maalauksista pikemminkin antimodernismista kiinnostunut Rissanen ei pitänyt, minkä hän oli Okkosen kertoman mukaan sanonut sen voimakkaasti myös Matisselle itselleen.¹¹⁷⁴ Rissanen oli sen jälkeen palannut pian Ranskaan, jossa häntä kiinnosti taiteilijana niin ikään syysssalongissa mukana ollut Maurice Denis, mutta erityisesti tämän 1800-luvun lopun maalaukset.¹¹⁷⁵ Sallinen taas kehitti kotimaisen versionsa ranskalaisten ”villien” (les fauves) maalaamisesta, mikä toimi ensin tšekäläisten taidesotien sytykkeenä. Hurmio tasaantui vähitellen kanonisoiduksi kansallisversioksi ekspressionismista. Toisaalla Rissanen suuntautui edelleenkin monumentaalitaiteeseen, mikä ilmeni hakeutumisena Ranskassa sekä Denis’n että myös väriteoreetikko Paul Serusier’n oppiin. Sitä ei kotimaassa suuresti arvostettu¹¹⁷⁶, vaikka kriitikot kirjoittivat Rissasen teoksista aina jotakin mainiten, kun niitä oli esillä 1910-20 -lukujen näyttelyissä Helsingissä. Taiteilijalla oli asema kentällä, mutta hänen Ranskassa toteuttamansa teokset eivät saaneet varauksetonta vastakaikua kotimaassa. Tuo ajanjakso oli kuitenkin muuttanut Rissasen tuotannon suunnan täysin.¹¹⁷⁷ Ennen ensimmäistä maailmansotaa hän oli oleskellut ja työskennellyt Pariisin lähistöllä ja Bretagnessa moneen otteeseen. Sisällissodan jälkeen hän palasi sinne pitkiksi ajoiksi uudestaan ja maalasi myös Etelä-Ranskassa Välimeren seudulla.

1910-luvulla Rissanen oli mukana siis ensin Septem-, sitten Marraskuun ryhmässä ja sai toteuttaa julkisia sekä yksityisiä tilausteoksia. Hänen ei tarvinnut taistella asemastaan. Tosin

¹¹⁷³ Valkonen 1973. Valkonen 1990.

¹¹⁷⁴ Okkonen 1927.

¹¹⁷⁵ Ibid. Ks. myös Gutman 2013.

¹¹⁷⁶ Okkonen 1927, 91–92. Okkonen ei selvästi arvostanut tätä Rissasen Ranskan vaihetta.

¹¹⁷⁷ Gutman 2013, 32–37.

hänen väreiltään ja sommittelultaankin Ranskassa uudistunutta taidettaan tarkasteltiin usein hänen taiteelleen vakiintuneesta merkityksestä, 1900-luvun alun kansanelämäkuvauksista käsin. Myöhempien maalausten uudistuneet värit ja sommittelu olivat kotimaasta ja modernismin murrostaistelun kehyksestä käsin katsottuina jotakin vierasta. Ne eivät ilmeisesti vastanneet käsitystä, joka oli muodostunut aikoinaan Rissasen läpimurron aikaisesta taiteesta. Hänen kohdallaan muuten suositut vaikutteet, syntetismin tyyli, mahdollinen symbolismi ja antiikin aiheisto, eivät sopineet täällä vähitellen vakiintumassa olevaan käsitykseen uuden taiteen, modernismin ideoista¹¹⁷⁸. Rissasen 1910-20 -lukujen teokset olivat kotimaassa paikallisesti ajanmukaisia, vaikka edustivat enemmänkin silloin jo antimodernistisina pidettyjä ideoita. Maalaukset rinnastuvat väreiltään ja sommittelultaan lähinnä Maurice Denis'n teoksiin Nabis-ryhmän ajalta 1800-luvun lopulta. Niillä on kytköksensä antimodernismin ohessa myös ranskalaiseen klassiseen taidesuuntaukseen¹¹⁷⁹. Monillakin tšekäläisillä taiteilijoilla oli yhteyksiä siihen.¹¹⁸⁰

Okkonen on kirjannut Juho Rissasen Ranskan vaiheita monografiaansa sen verran, että lukija ymmärtää taiteilijan kiinnostuksen kohteiksi sikäläiset kansanihmiset niin Pariisin seudulla, Bretagnessa kuin Etelä-Ranskassa.¹¹⁸¹ Tuon vaiheen taiteellinen syventäminen jää vähemmälle, kuten esimerkiksi Rissasen työskentely Ranson-akatemiassa Bretagnessa 1912–13. Monografiaan kirjautuu lähinnä alaviitteenä Rissasen taiteen murros, jota viipurilaisen kauppaneuvos Hackmanin tilaama seinämaalaussarja ilmensi.¹¹⁸² Okkonen näkee murroksen suuruuden mutta ei ehkä sen merkitystä. Hän kirjoittaa:

”Rissanen on kuolemaa avukseen huutaneiden kerjäläisten kuvaajasta lopullisesti siirtynyt toiselle puolelle elämän iloja nauttivien pinnallisten maailmanlasten seuraan. Mieltäkiinnittävää on havaita, kuinka Rissasen naistyyppiin, hänen läpikäytyään pehmentävän ranskalaisen vaikutuksen, tulee jotakin, joka muistuttaa juuri noiden ’maailmanlasten’ veltosta kylläisyydestä.”¹¹⁸³

Okkosen mielestä Ranskassa työskentely on merkinnyt Rissaselle vain ”pinnallisia maailmanlapsia”, ”pehmentäviä” vivahteita ja ”veltoa kylläisyyttä”, vieraita vaikutteita siis.

¹¹⁷⁸ Vrt. Kallio 2001, 14-27. Rakel Kallio käsittelee Ateneumin ”Pinta ja syvyys” -näyttelyn kirjassa 1900-luvun vaihteen symbolismin esteettisiä yhteyksiä muotoutumassa olevaan modernismiin. Kyseinen näyttely esitteli samaa tematiikkaa laajasti ja hahmotteli siihen liittyvää tematiikkaa: dekoratiivisuus, alkuperäisyyden kaipuun arkadia, primitiivisyys, elämänvoima, mielen maisema jne.

¹¹⁷⁹ Gutman 2013. Laura Gutman on esittänyt Amos Andersonin taidemuseoon kokoamassaan ”Art Deco” -näyttelyssä ja sen yhteydessä ilmestyneessä kirjassa, että 1900-luvun alun antimodernistisella klassisismilla oli yhteys 1920-30 -lukujen art deco -suuntaukseen. Sitä ei ole tutkittu toistaiseksi paljon. Vrt. Compagnon 2005. Adamson and Norris 2009.

¹¹⁸⁰ Gutman 2013.

¹¹⁸¹ Okkonen 1927, 93-95.

¹¹⁸² Maalaukset ovat tuhoutuneet, Jäljellä on pastellivärein toteutettu luonnossarja, joka oli esillä keväällä 2013 Amos Andersonin taidemuseon *Art Deco* -näyttelyssä. Gutman 2013, 27–30.

¹¹⁸³ Okkonen 1927, 95.

Suutarin olisi pitänyt pysyä lestissään ja Juho Rissasen kärsivän (suomalaiskansallisen) kurjaliston edustajana ja kuvaajana. Nousukkaan diskurssi rakentuu Okkosen tapaan normatiivisesti. Se ei ehkä tarkoitakaan nyt hänen teoriansa mukaista kehityskertomuksen nousuvaihetta,¹¹⁸⁴ vaan sittenkin laskua alaspäin. Sama diskurssi toistuu sittemmin taidehistoriallisissa Rissas-kertomuksissa vielä monesti.

Elämä ja taide taidehistoriana

Kertomus Juho Rissasesta ”suomalaisena” taiteilijana koostaa representaatioina nousukkaan, naisten, kansan ja sodan tragikoomisen maskuliinisankarin sekä taiteen myyntimiehen, jonka taiteesta on vähän puhetta. Siihen voi lisätä vielä myös mm. ”itseoppineisuuden”, suomenkielisyyden ja ”talonpoikaisen” rahvaan taustan. Vaikka kyseessä on näkökulmastani elämäkerrallinen kertomus, se on myös esimerkki Foucault’n määrittelemästä diskursiivisesta muodostelmasta, jota rakentavia ilmauksia säätelee tietty normatiivinen käytäntö; se valvoo tiedon hierarkkista jakautumista ja säätelee puhetapoja. Kyse on yhdenmukaisesta merkityksenannosta, joka ei ole kuitenkaan lähtöisin vain yhdestä puhujasta. Toki näkökulma riippuu siitä, kuka puhuu, mitä voi sanoa, miten sen voi esittää ja millaisten ehtojen vallitessa, millaisesta paikasta ja asemasta puhutaan. Stuart Hall on tähdentänyt, että representaatiota määritteleviin toiseuttaviin lausumiin kytkeytyy myös ideologinen ulottuvuus.¹¹⁸⁵ Kun määrittelyn palauttaa Rissaseen, asialla ovat olleet niin kriitikot ja akateemiset tutkijat kuin myös lukijoiden romantiikan nälkää ruokkivat (populaari)romaanikirjailijat, joiden tekstit asettuvat myös tietyn aikakauden viitekehykseen.

Toisaalta kyse on myös argumentaation tavoista ja käytetystä retoriikasta¹¹⁸⁶. Kansallisen taiteen merkityksenannon kannalta keskeinen on ”alkuperäisen suomalaisuuden” luonnehdinta. Sitä ilmensi sittemmin nationalismiin ruokkima tapa muovata elämä ja taide -tyyppistä taidehistoriaa, jota esimerkiksi Okkonen kirjoitti. Hänen toimiessaan taidehistorian professorina sodista selviytyneelle itsenäiselle Suomelle rakennettiin taidehistoriaa jakamattoman kansan ja sen kulttuurikehityksen näkökulmasta.¹¹⁸⁷ Merkityksenannon analyysi nationalismipuheen näkökulmasta on haasteellinen. Rissanen on Okkosen neroksi kohottaman Wäinö Aaltosen ohella itsenäisessä Suomessa ensimmäisiä kotimaisia (mies)taiteilijoita, jonka Okkonen ylevöitti mestariksi. Viimeistään taiteilijaelämäkerrat korottivat molemmat modernisoituvan kansallisvaltion vaikutusvaltaisiksi miehiksi, joiden elämäntarinat korostivat suomalaiskansallisen kulttuurin, nyt erityisesti kuvataiteen merkitystä.¹¹⁸⁸ Voi toki kysyä tarkemmin sitä, mikä oikeutti taiteilijalle, tässä tapauksessa

¹¹⁸⁴ Okkonen 1927. Okkonen 1916. - Metodikirjassaan *Taiteen alku* Okkonen hahmottelee taiteen kehityshistorian liikkeeksi alhaalta ylös.

¹¹⁸⁵ Foucault 2005 (1969), 46-56, 70-76. Hall 1999, 98-100. Vrt. Tagg 1993.

¹¹⁸⁶ Jokinen 1999, 126-159.

¹¹⁸⁷ Lukkarinen 1998, 19-28.

¹¹⁸⁸ Lotman 1989 (1985), 221-261. Lotmanin mukaan kirjailijoiden elämäkerrat ovat olleet ensisijaisia. Vrt. Maarit Leskelä-Kärki, luento 24.9.2009, HY. Vrt. Leskelä-Kärki 2006.

Juho Vilho Rissaselle, elämäkerran ja miksi Onni Okkonen valitsi juuri hänet elämäkerran representaation kohteeksi, sankariksi. Hän oli kirjoittanut äskettäin monografian Aaltosesta ja valitsi myöhemmin erityiseksi taiteilijasankarikseen Akseli Gallen-Kallelan.

Habitus-käsitteen näkökulmasta voi myös ounastella mahdollisuutta, että Rissasen nousukkaan elämäkerta sai alkunsa jo siitä, kun tämän vanhemmat antoivat esikoispojalleen nimen mahdollisesti vaikutusvaltaisen kuopiolaisen valtiomiehen Johan Vilhelm Snellmanin mukaan. Tämäkin voi olla rakentamani myytti, koska nimet Johan ja Vilhelm kulkivat jo perintönä Rissasen isän perheessä.¹¹⁸⁹ Mutta nousukkuus ei ollut vain 1910–20 -lukujen ilmiö vaan 1800-luvun lopulta pitkälle 1900-lukua ulottuva yhteiskuntaa prosessoiva syvärakenne. Sitä pohdittaessa ei ole syytä ohittaa Suomessa kauan elänyttä, joskin jälkikäteen monesti yksiviivaisesti tulkittua snellmanilaista käsitystä kansasta, kansallisuudesta ja valtiosta. Marja Jalava on muistuttanut siitä, miten ”valkoisen Suomen” perintöä vaalinut äärioikeisto valjasti Snellmanin ”miehekkään isänmaallisuuden” 1920-luvulla palvelemaan aseellista voimankäyttöä ihannoivaa ”ryssävihaa” ja Lapuan liikkeen poliittista terroria.¹¹⁹⁰

Kun Okkosen ensimmäinen versio monografian käsikirjoituksesta valmistui yhdeksän vuotta ennen kirjan julkaisemista, sisällissodan järkyttämä ”kansanmies” Rissanen oli juuri jättänyt Suomen ja muuttanut Tanskan kautta Ranskaan.¹¹⁹¹ Vaikka Okkosen kertomus houkuttelee keskittymään monografiaan, katson, että siitä ei voi tehdä johtopäätöksiä ilman kertomuksen aiempia versioita. Kirjan perustana olivat taiteilijan Okkoselle kertomien muistelusten lisäksi hänen taiteestaan ja elämästään kerrotut muut tarinat. Niiden tuottaminen oli alkanut jo vuosisadan vaihteessa ja jatkui vuosikymmeniä monografian ilmestymisen jälkeen. Saman kertomuksen toistuminen pienin variaatioin ja näkökulman vaihdoksin oli ehtinyt muuttaa Rissasen elämänvaiheet jo ennen monografiaa myytiksi. Myös Okkonen mainitsee esipuheessaan, että moni kohta tekstissä on saanut ”melkein autobiografisen” luonteen. Rissanen oli kertonut tarinaansa tutkijalle sisällissodan vuonna 1918 ”-- istuessamme pahimpana aikana Helsingissä masennuksessa, jota Rissanen – kansanlapsi ja sen kohtalot omakseen tunteva taiteilija – erikoisesti tuns”.¹¹⁹² Eri aikoina kirjoitetut versiot olivat saman teeman eri näkökulmista kerrottuja variaatioita.

Kertomusten omaelämäkerrallista tasoa purkaessani olen pohtinut, millaisista kokemuksista lähtöisin olevat piirteet ovat vähitellen muokanneet Rissas-representaatiota historiallisen totuuden kaltaiseksi esitykseksi.¹¹⁹³ Arvelen, että monet Okkosen ”kauhu- ja

¹¹⁸⁹ Kuopion maaseurakunnan papintodistus 1.5.1922. Arkistokokoelmat, KG. Rissasen isä oli Henrik Wilhelm (Heikki Vilho) Rissanen. Isän veljet Johan Wilhelm ja Erik Wilhelm ja isänisä Antti Johan Rissanen.

¹¹⁹⁰ Pulkkinen 1999, 126–137. Marja Jalava, ”Suomalaisuudella ei ole pysyvää perustaa.” Helsingin Sanomat 5.9.2011.

¹¹⁹¹ Okkonen 1918. Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Simpanen 1991.

¹¹⁹² Okkonen 1922. Johdanto. Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Okkonen 1927, 7.

¹¹⁹³ Lehtonen 2000, 44–47. Seppänen 2005, 77–84. Rossi 2010.

kummitusjutuiksi”¹¹⁹⁴ luonnehtimat lapsuudentapahtumat ovat historiallisestikin koetelleet Rissasen köyhää perhettä. Niistä Juho Rissanen hahmotteli *Lapsuuden muisto* -aiheista triptyykkiä 1900-luvun alussa. Kokonaisuus ei valmistunut koskaan; tallella on eriaisteisia luonnosmaisia osia, kuten vesivärein maalattu tendenssimäinen kuvaus isän kuolemasta pakkaseen Kallaveden jäälle, viinapullo vieressään.

Osuutensa kauhutarinoissa oli eittämättä opiskeluaikaisilla hankaluuksilla. Koettelemuksista kertominen liittyy sitkeästi itseoppineeksi esitetyn ”suomalaisen” taiteilijan diskurssiin ja representaatioon nousukkaasta. Romantiikan kirjalliseenkin kertomusperinteeseen kytkeytyvät kauhutarinat kiinnittyvät myös rakenteellisiksi osiksi Suomen taidehistoriaan. Jälkistrukturalismin jälkeinen tutkimus lähtee siitä, että kieli toimii myös ”tekstien vankilan” ulkopuolisessa materiaalisessa todellisuudessa, joka ei ole vain kielellä määriteltävissä. Se koskee myös sukupuolen ja yhteiskuntaluokan välistä suhdetta. On kuitenkin hankala palata yli sadan vuoden takaisen historiallisen todellisuuden kokemukselliseen havaitsemiseen, tekstuaalisia ennakkoehtoja vailla.¹¹⁹⁵ Päätelen, että Rissasen tapa kertoa haastatteliaille elämästään juontaa jossain mielessä mieltymyksestä Aleksis Kiven kirjoihin, erityisesti romaaniin *Seitsemän veljestä* sekä lisäksi kertomuksiin, joita hänen perheessään erityisesti äiti kertoi suvun vaiheista.¹¹⁹⁶ Kansallisen representaation myöhempää rakentumista oli vauhdittanut jo se, että jo Edelfelt oli valinnut suojattinsa Sven Dufvan malliksi, jossa piirroskuva täydentää kirjoitettua tekstiä ja lisää siihen oman näkökulmansa.¹¹⁹⁷

Työkansa katsoo Rissaseen

Representaatioon Juho Rissasesta ovat vaikuttaneet toisistaan vain vähän poikkeavat taiteilijaesittelyt, jotka toistavat samaa kertomusta. Ne olivat ilmestyneet 1900-luvun kulturelleissa aikakauslehdissä lyhyin aikavälein taiteellisen läpimurron jälkeen.¹¹⁹⁸ Myös voimakkaassa myllerryksessä olleen yhteiskunnan aatteellis-poliittiset merkitysprosessit vaikuttivat taiteessa. *Uuden Kuvalehden* ”Nuori taiteilija” -artikkelista poikkeavan näkökulman Rissaseen avasi vuonna 1907 suurlakon ja ensimmäisten eduskuntavaalien jälkeen ilmestynyt *Työväen joulualbumi*. Sen kirjoittaja, nimimerkki Spartacus, näki Rissasen elämäntarinan ja taiteen aiempaan tapaan ”kansan syvien rivien tuntojen” ilmentäjänä. Myös suomalaisuus oli tärkeässä osassa.¹¹⁹⁹ Rahvaan kärsimyksille herkästä, taiteessaan myötätuntoisesta Juho Rissasesta hahmottuu nyt kuva kansan syvien rivien lapsena, joka oli sitä elämänkohtaloiltaan ja mieleltään. Rissasen tiedetäänkin tunteneen sympatiaa 1900-luvun alun nousevaa työväen aatetta kohtaan.¹²⁰⁰ Mutta ristiriita paljastui kymmenisen vuotta myöhemmin, vuoden 1918 sisällissodan jälkeen. Sota jakoi kansalaisia,

¹¹⁹⁴ Okkonen 1927, 13.

¹¹⁹⁵ Saarihuoma 1998, 10. Tolonen 2008.

¹¹⁹⁶ Okkonen 1927, 14, 111.

¹¹⁹⁷ Lukkarinen 1996, 63. Mikkonen 2005, 330.

¹¹⁹⁸ ”Nuori taiteilija”, *Uusi Kuvalehti* 15/1900.

¹¹⁹⁹ Spartacus 1907.

¹²⁰⁰ Simpanen 1998. JY/TH.

joista niin moni jäi välitilaan, punaisten ja valkoisten välille. Heihin kuului myös Rissanen, joka teoksissaan oli kuvannut yhtenäistä kansaa. Nyt hän ei voinut ymmärtää jakoa vastakkaisiin leireihin. Hän oli kokenut sota-aikana paniikkia, mistä kertoi Okkoselle. Osa syistä oli ollut henkilökohtaisia.¹²⁰¹ Monografian mukaan sisällissota sai Rissanen jättämään Suomen. Mutta Ranskasta ja Tanskasta käsin hän tiiviitä kirjeyhteyksiä kotimaahan, Okkosen lisäksi, taiteilijoihin ja kulttuurielämän edustajiin, joista muutamat kuuluivat suomenkielistä kulttuuripoliittikkaa harjoittavan Kalevala-seuran piiriin.¹²⁰² Suomalaisuus antoi hänelle ja sai hänessä uudesti kehystetyn ideologisen merkityksen. Suomen kansalaisuus ja myös suomalaiskansallisuus merkitsi representaation politiikkaa uudessa yhteiskunnallis-poliittisessa tilanteessa¹²⁰³. Anu Koivusta mukaillen pohdin, että silläkin oli yhteytensä myös sukupuolen ja luokan diskursseihin, jotka ilmenivät juuri representaatioiden kautta. Isänmaa oli näyttänyt sisällissodassa moninaiset äidinkasvonsa¹²⁰⁴. Suomalaisuus merkitsi lähinnä suomalaisen kuvataiteilijan ja kulttuurihenkilön identiteettiä.

Kuten jo vuonna 1907, Rissanen taiteilijakertomus ja hänen taiteensa sopivat työväenliikkeen taidepoliittisiin näkemyksiin myös itsenäisessä Suomessa. Vuonna 1927 toimittaja Sylvi-Kyllikki Kilpi palasi Rissanen varhaisiin kansankuvauksiin *Työväen joululehden* artikkelissa ”Työaihe Suomen taiteessa”. Etenkin 1900-luvun alun työaiheiset maalaukset olivat yhä merkityksellisiä, koska niitä saattoi pitää ”realistisina” kuvina ”jykevista, itsetietoisista ja levollisista” työtä tekevistä ihmisistä. Maalausten ihmiset olivat Kilven mielestä kuin ”kahdennenkymmenen vuosisadan työväenluokan edustajia”, huolimatta siitä, että mallit puuhailivat hiljaisina ”vanhanaikaisissa” askareissa rugin ääressä tai nauhaa punoen.¹²⁰⁵ Pikemminhän maalausten ”hiljaiset” hahmot työssään edustivat katsojalleen jo tutun representaation mukaisia talonpoikia tai pienviljelijöitä.¹²⁰⁶ Siitä esimerkkinä on Helsingin kaupunginkirjaston Rikhardinkadun kirjaston (aikoinaan Kansankirjasto) lasten lukusalin toinen fresko ”Työstä paluu” vuodelta 1907. Puhumattakaan Rissanen työ- ja naisaiheisista öljymaalauksista ”Seuloja”, ”Lattianpesijät” tai ”Nauhankutoja”, jotka olivat olleet esillä niiden valmistumisvuonna 1908 Pariisissa syyssalongin Suomen osastossa.¹²⁰⁷ Kaikilla maalausten naisilla on suljetut silmät.

Sylvi-Kyllikki Kilpi oli jo kansanedustajanakin toiminut sosiaalidemokraattien vasenta laitaa edustava toimittaja. Hänen näkemyksensä oli ideologinen, se ilmaisee vasemmiston tarvetta luoda omaa kulttuuripoliittikkaa 1920-luvun Suomeen. Oletan Kilven olleen tietoinen 1900-

¹²⁰¹ Onni Okkonen. Käsikirjoitus 6.7.1922. Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Okkonen 1927, 102.

¹²⁰² Simpanen 1991, 91–104.

¹²⁰³ Rossi 2010, 262–263.

¹²⁰⁴ Koivunen 1995, 29.

¹²⁰⁵ Kilpi 1927.

¹²⁰⁶ Vrt. Palin 2009. Palin tarkastelee Pekka Halosen maalausten työläishahmoja 1890-luvulta.

¹²⁰⁷ Vrt. Simpanen 1997–1998, 76–85, 88.

lunun alun työväenkulttuurin aatemaailmasta. Niitä valottamaan olen valinnut kaksi artikkelia, jotka julkaistiin vuosittain ilmestyneissä *Uuden ajan kynnyksellä* -työväen joulualbumeissa lähes kymmenen vuoden väliajalla. Vuoden 1907 ”Juho Rissanen” -artikkelin oli kirjoittanut nimimerkki Spartacus. Jouluna 1916 lehden aiheena on taas ”Taiteilija Juho Rissanen”, ja artikkelin kirjoittaja oli nuorsuomalaisen *Päivälehd*en työn jatkajan, *Helsingin Sanomien* kriitikkona toiminut Edvard Richter.¹²⁰⁸ Molemmat artikkelit ovat mielestäni hyviä esimerkkejä viekoittelun retoriikasta. Kumpikin kertoo Rissanen elämänvaiheita lapsuudesta maata kiertäväksi ”vaeltelevaksi sälliksi”, joka sitten päätyi ”omituisen sattuman” kautta¹²⁰⁹ taiteilijaksi. Richter kertoo tarinaa pitemmän kaavan kautta. Vaikuttaa siltä, että myytin vääristymästä huolimatta tavoite oli osoittaa, että taiteilijoiden kehityskertomusmallilla, kuten myytillä paimenpojasta taiteilijaksi muuttuneesta Giottosta tai palikoista eläimiä veistäneestä Johannes Takasesta, on ollut merkitystä sille, että Juho Rissasestakin kasvoi sittemmin taiteilija.¹²¹⁰

Richter maalaillee seuraavasti:

”Juho Rissanen elämä näyttää, kuinka ihan pienimmistäkin oloista päästään eteenpäin ja tullaan suureksi taiteilijaksi, kun on rohkeutta, luottamusta ja tarmoa ja kun on vain hyviä ihmisiä, jotka osaavat oikealla hetkellä auttaa ja kun nyt kerta kaikkiaan elämässä vallitsee selittämätön sattuma tai kohtalo, jota sanotaan sokeaksi, mutta joka kukaties näkee paremmin kuin yleensä luullaankaan.”¹²¹¹

Vaikka vuodesta 1916 ei ollut pitkä aika vuoden 1900 *Uuden Kuvalehden*, välissä oli tapahtunut paljon, yksilötasoilla ja myös yhteiskunnan oloissa. Suomalainen taidekenttä samoin kuin vielä Venäjän osana ollut koko Suomi oli uudessa vaiheessa. Niinpä *Työväen joulualbuminkin* kertomus tuottaa tilanteeseen sopivia ”todenmukaista” representaatiota Juho Rissasesta. Edvard Richter esittikin olevansa ensimmäinen, joka kertoo julkisesti Rissanen elämäntarinaa.¹²¹² Se pitää paikkansa siinä mielessä, että hänen artikkelinsa oli suunnattu työväestöä edustaville lukijoille. Kirjoitusta koossapitävä tekijä on kuitenkin normin kautta yksilöä tarkkaileva valta.¹²¹³ Nyt tarinoitiin alhaalta ylös ponnistaneen subjektin, Juho Rissanen, lapsuusajan merkillisistä sattumuksista. Epäselvä myytti on valmis, kun jo taiteilijan syntymäpäivästä on ollut useita eri käsityksiä. Richterin kertoma päivämäärä on eri kuin Spartacuksen aiemmin mainitsema päivämäärä.¹²¹⁴ Tarkistaessani asiaa on ilmennyt, että äidin muistikuva ja papinkirjan tieto pojan syntymästä eroavat

¹²⁰⁸ Spartacus 1907. Richter 1916.

¹²⁰⁹ Spartacus 1907.

¹²¹⁰ Richter 1916.

¹²¹¹ Ibid.

¹²¹² Ibid.

¹²¹³ Foucault 2005 (1969).

¹²¹⁴ Richter 1916. Richter esittää, että Rissanen syntymäpäivä on papinkirjan mukaan 9.3.1873 ja äidin muistikuvan mukaan 11.3.1873. Spartacus 1907, 92. Nimimerkki Spartacuksen mukaan syntymäpäivä on 15.3.1873.

toisistaan.¹²¹⁵ Richterin laatiman kertomuksen ilmeinen tarkoitus oli tehdä lukijoita opettava johtopäätös Rissasen elämäkerran eettisestä ja myös esteettisestä merkityksestä muille.

Siihen oli viitannut jo nimimerkki Spartacus yhdeksän vuotta aiemmin:

”Mutta nouseepa väliin sen [kansan] omasta keskuudesta henkilö, joka sitkeydellä raivaa tiensä läpi opinkäynnin vaikeuksien, mutta ei unohdukaan ylhäiseen seuraan, vaan tulee takaisin. Hän kuvaa sitä elämää, jota on lapsuudestaan asti nähnyt, tulkitsee niitä tunteita, joita on itse tuntenut; ei ivaile isää eikä äitiä, vaan itkee tai iloitsee heidän kanssaan, vihaa ja rakastaa sitä mitä hekin. He ymmärtävät häntä ja hän on heidän taiteilijansa.”¹²¹⁶

Merkityksellisenä kehyksenä on nytkin ”Suomen taide”. Mutta pikemmin kuin yhtenäistä suomalaisuutta Spartacus oli korostanut Rissasen ja hänen taiteensa yhteiskuntaluokkaa, tässä siis yhteyttä tavallisiin ihmisiin, työaiheisten teosten työläiskansaa. Arvona on arkinen kansanomaisuus, jonka avulla taiteilija oli voinut toteuttaa luokkaretkensä, raivata tiensä ylös ”Suomen taiteen merkkimiesten” joukkoon mutta pysyä samalla kuvaamansa alhaisen rinnalla.¹²¹⁷ Jokseenkin samoista lähtökohdista tarkastellen lukijoihin vetoaa Edvard Richter *Työväen joulualbumissa* vielä vuonna 1916 seuraavasti:

”Rissanen, joka elämänsä varrella on saanut nähdä yhtä ja toista, valitsee maalaustensa aiheet oman kokemuksensa perusteella.”

”Niin kuin kansanlapsi osaa Rissanen nähdä kuvausaiheensa, sillä hän osaa asettua esittämiensä henkilöiden kannalle. Sen vuoksi luulisi, että Rissanen paremmin kuin moni muu maalarimme voi saada ymmärtämystä syvienkin rivien keskuudessa.”¹²¹⁸

Richterin kirjoituksesta *Työväen joulualbumissa* vuonna 1916 erottu pilkahdus tämän toisen journalistisen tilaajan, *Helsingin Sanomien* kansallisen taiteen kansanomaisuuden vaatimuksesta, jolla oli ollut aikoinaan nuorsuomalainen tausta. Nyt ei eritellä puhetta ”syvistä riveistä”, vaan nykylukijana havaitsen kyseisessä artikkelissa lisäksi myös työväenliikkeen modernistiseen utopiaan viittaavan myyttisen ulottuvuuden. Samoin huomaa, että jälleen kerran Rissasen teokset määrittävät taiteeksi viivan, siis piirtämisen perusteella. ”Taiteessa ei ole puhe konemaisesta, orjamaisen oikeasta luonnon jäljittelystä”, Richter kirjoittaa.¹²¹⁹ Rissasen ”suurpiirteisen leveä”, ”kokonaisvaikutelmaltaan” eheä ja

¹²¹⁵ Kuopion maaseurakunnan papintodistus 1.5.1922. Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Sen mukaan Johan Wilhelm Rissanen on syntynyt 15.3.1873. Vrt. Okkonen 1927, 10. Okkosen monografiassa Rissaselle mainitaan kaksi ”syntymäpäivää”, vaikka kirjoittajalla on ollut käytettävänä ote papinkirjasta.

¹²¹⁶ Spartacus 1907.

¹²¹⁷ Ibid.

¹²¹⁸ Richter 1916.

¹²¹⁹ Ibid.

karakteristinen piirrostyylillä on Richterin mukaan taiteen tae. Lisäksi taiteella on hänen mielestään ylevä yhteiskunnallinen tehtävä. Siihen sisältyy myös ”kansaa” virittävä toive paremmasta. Lisäksi kirjoituksen sävy on uskonnollinen, vaikka tuonpuoleinen maalataan jo tämänpuoleiseen maailmaan.

”Taide pyrkii yksinkertaisuuteen, se selventää ja varmentaa luonteenomaisimmat kohdat. Taide on tyylittelyä, tärkeimpien asioiden alleviivaamista, pikkuseikkojen poisjättämistä.”

”Taide loihtii mielikuvituksemme liikkeelle. Syntyy uusi maailma, joka on korkeampi ja suurempi kuin tämä nykypäiväinen.”¹²²⁰

Toisessa kohdassa Richter muistuttaa aiempien kirjoittajien retorista kaavaa toistaen, miten Rissanen osoittaa maalarina ”aitosuomalaista” ja ”juurevata monumentaalista voimaa”. Artikkelin ilmestymisaikaan mennessä Rissanen oli jo saanut toteuttaa monia ajan kansallisen hengen mukaisia monumentaalimaalauksia. Niitä olivat muun muassa seinämaalaukset Helsingin Kansankirjastoon, Kuopion museoon, Nilsiä kirkkoon ja Juho Lallukan konttoriin Viipuriin.¹²²¹ Rissanen toiveena oli ollut tehdä suuri seinämaalaus myös Helsingin Työväenyhdistyksen uuteen taloon Hakaniemeen, mihin nimimerkki Spartacus oli jo vuoden 1907 artikkelissaan viitannut.¹²²² Suunnitelma ei kuitenkaan edennyt teokseksi asti, vaikka taiteilija oli keskustellut freskohankkeesta tilaajan kanssa vielä pari vuotta ennen sisällissodan syttymistä, mahdollisesti Richterin artikkelin aikoihin. Maalaus ei toteutunut. Samoihin aikoihin Helsingin Työväenyhdistys sai taiteilijalta kaksi luonnosta monumentaalimaalauksia varten.¹²²³ 1920–30 -lukujen vaihteessa Rissanen toteutti suuret lasimaalaukset sekä Kansallisteatteriin että Suomen pankkiin.

Wennervirta ja Rissanen

Itsenäisen Suomen johtavaksi taidepolitiikoksi sittemmin kohonnut Ludvig Wennervirta oli vielä nuori, aloitteleva taidekriitikko kertoessaan lukijoilleen valittuja paloja Rissanen elämäntarinasta. Hänen ”Juho Rissanen” -artikkelinsa oli julkaissut *Kyläkirjaston Kuvalehti* vuonna 1909 pian sen jälkeen, kun Rissanen oli osallistunut Pariisiin *Salon d’automne* suomalaisnäyttelyyn syksyllä 1908. Aiheena oli Rissanen Ranskassa saama huomio: Rissanen oli tunnustettu Ranskassa, kun hänet oli valittu kahdeksan muun suomalaistaiteilijan kanssa *Salon d’automne* jäsenistöön.¹²²⁴ Joukkoon kuuluvat taiteilijat saattoivat esitellä teoksiaan salongissa tästedes ilman juryn seulaa. Wennervirta muistutti *Art et Décoration* -lehden kriitikon Étienne Avenardin kirjoituksesta, joka koski Rissanen Pariisin näyttelyn teoksia: ---”juro ja väkivaltainen mutta voimakkaan yksilöllinen taiteilija”,

¹²²⁰ Ibid.

¹²²¹ Simpanen 1997, 80–89.

¹²²² Spartacus 1907.

¹²²³ Simpanen 1991, 94.

¹²²⁴ Wennervirta 1909, 79.

joka kritiikin mukaan oli lähes itseoppinut ja talonpoikainen. Wennervirran mukaan Rissasen suuria maalauksia oli pidetty ”ilmeisen originelleina, mutta kuivine monotonisine pajamiljöineen ’sosiaalisina’ kompositioina”.¹²²⁵ Yksilölliseen taiteilijuuteen liitetynä ”juro” ja ”väkivaltainen” sisälsivät mahdollisuudet moderniin taiteilijanerouteen, kuten myös originellius. Sen sijaan siihen eivät kytkeytyneet naturalismin tai realismin ihanteet, kuten sosiaalisuus ja yhteiskunnallisuus. Wennervirran viittaamasta kirjoituksesta on kuitenkin olemassa alkuperäislähde, nimimerkillä Étienne Charles allekirjoitettu kirjoitus. Sen mukaan näyttelyssä on mukana myös raa’ahkoa realismia talonpoikaiselta ja lähes itseoppineelta Juho Rissaselta, joka esittelee vankkoja tutkielmia – kuten ”Ruumiinpesijät” (1908).

”--Elle apparait aussi dans le réalisme un peu brutal de M. Juho Rissanen un paysan qui est presque un autodidacte et présent de robustes études—La Toilette du Mort—¹²²⁶

Uutinen Rissasen saamasta tunnustuksesta Pariisissa yllätti kotimaan yleisön, kuten vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyn paviljonkimenestyksen jälkeen. Ainakin Wennervirran mielestä ihmisten silmät sitten ”aukesivat näkemään, mikä taiteilijakyky meillä hänessä on”.¹²²⁷ Artikkelin rivien välistä luen kuitenkin kirjoittajan ajatelleen, että lähes kouluttamattomasta Rissasesta ei ole ihan yksinkertaista hioa kulttuuri-ihmistä, sivistynyttä herrasmiestä.¹²²⁸ Villin ”luonnonlapsen” representaatio kertautuu ja vahvistuu Wennervirran kertoessa Malmilla siihen aikaan asuneesta Rissasesta ja tämän kilpimaalarin taustasta. Taiteilija puhuu ”leveää mutta mehevää suomen kieltä”, ja hänen elämässään on kaiken aikaa paljon ”hankauksia”.

”Hänen hiomaton, särmikäs luonteensa saattoi hänelle tuon tuostakin ikävyvyksiä, jotka pakottivat hänen eroamaan piirustuskoulusta.”¹²²⁹

Wennervirta kertoo ikävyvyksiä, joita oli jo kerrottu aiemmin ja joiden monia versioita tarkkaavainen lukija löytää myöhemmistä Rissas-tarinoista. Huomaan, että tämänkin tarinan tavoite on didaktinen. Opintiellä voi suomalainen rahvaanmieskin voi edetä, vaikka vaikeuksien kautta. Vaikeuksien tarkka kuvaaminen palvelee monessa yhteydessä eri versioina sittemmin toistunutta sanontaa, että ne ovat ”samalla todistuksena siitä, etteivät ulkoisten olosuhteiden luomat esteet voi pidätellä sitä, jolla on kykyä ja tarmoa”.¹²³⁰ Opetukseen voisi lisätä vielä normatiivisen luonnehdinnan, että olosuhteiden asettamat

¹²²⁵ Ibid.

¹²²⁶ Étienne Charles, ”L’art finlandais”, *L(art et)L(iterature)* 6.10.1908.

¹²²⁷ Wennervirta 1909, 79.

¹²²⁸ (Aho, Juhani)J. A-o, ”Suomalainen ’gentleman’”, *Uusi Kuvalehti* 32/1893.

¹²²⁹ Wennervirta 1909, 79.

¹²³⁰ Ibid. Ks. esimerkiksi myös O[nni] O[kkonen]. *Juho Rissanen*. Käsikirjoitus 1922. Onni Okkosien arkisto. Arkistokokoelmat, KG. Okkonen 1927. Kinnunen 1973. Hämäläinen-Forslund 1994.

esteet eivät pidättelee ”suomalaista”.¹²³¹ Aloittelevana kriitikkona Wennervirta oli vielä tilanteessa, jossa hänen itsensäkin piti määritellä kantansa vielä 1800-luvun taiteeseen. Wennervirran käsityksen mukaan 1900-luvulle suuntaavan taiteen tradition alustajia olivat Albert Edelfelt ja Akseli Gallen-Kallela.¹²³² Taiteen merkitystä pohtiessaan Wennervirta hakee yhteyksiä nuorten ja vanhojen välille nostaen Rissasen Gallen-Kallelan rinnalle ”supisuomalaiseksi” taiteilijaksi. He olivat hänen mukaansa taiteilijoina vastakkaisia: Gallen-Kallela oli romantikko ja Rissanen ”täysverinen realisti”, jolla ei ollut vertailukohteensa monipuolisuutta. Mistään ”järkähtämättä” Rissanen jatkaa silti valitsemallaan tiellä.¹²³³ Näin luonnehtien Wennervirta viittaa 1900-luvun vaihteen aiempien kirjoittajien tapaan Rissasen vahvaan myötätuntoon kansanihmisiä kohtaan. Taiteilijan henkilökohtaista näkemystä ei sen kummemmin sivuta, sen kirjoittaja sivuuttaa.

”Rissanen maalaa juuri sen, minkä silmiensä edessä näkee, panematta siihen mitään itsestänsä – paitsi myötätuntoa, mitä hän tuntee kuvattaviaan kohtaan. Mutta se on piirre, joka ilmenee kaikissa hänen maalauksissaan ja ikään kuin kirkastuneena.”

”-- kansan ja työläisten elämän kuvaajana on hänellä erikoinen asema taiteessamme. -- kuin saattaisi lukea kuvattavien henkilöiden ajatuksetkin. Niin mahtaa kansaa ja työläisten elämää kuvata ainoastaan se, joka itse on lähtenyt kansan riveistä.”¹²³⁴

Kansaa saattaa kuvata ainoastaan kansan riveistä noussut taiteilija, Wennervirta kirjoitti vuonna 1909. Hänen käsityksensä mukaan Rissanen ei ollut ”kauneudentavoittelija”, vaikka tämä ei Gallen-Kallelan tavoin ”hakemalla hae sitä, mikä on rumaa” (viittaus erityisesti vuoden 1892 ”Akkaa ja kissaan”) vaan etsii ainoastaan ”karakteristista, s.o. kuvaavaa”. Vakuudeksi löytyy muutamia esimerkkejä Rissasen ”vaikuttavista” maalauksista, joskin nekin ovat antaneet aiheen muistutukselle, että varsinkaan varhaismaalauksissaan Rissanen ei aina hallitse tekotapaansa. Wennervirran suosikkeja olivat niinkin erilaiset maalaukset kuin ”Povari” (1899) ja ”Italialainen tyttö”(1903). Ensinmainittua hän moittii ensin ”kehittymättömyydestä” ja ”kasvojen jäykkyydestä” mutta kiittelee sitten ”liikkeiden erinomaista ilmeikkyyttä”. ”Italialainen tyttö” on hänestä ”harvinaisen kaunis”. Huomaan artikkelista kiinnostavan yksityiskohdan. Wennervirta pitää Rissasen ”Sokea”-maalausta ”mestarillisena palana”, vaikka ei ollut nähnyt maalausta. ”Rissanen ei ole sielunelämän kuvaaja, mutta tämä maalaus lumoo katsojan juuri ihmeellisellä sielukkuudellaan”, Wennervirta luonnehti vuonna 1909. Samalla hän asetti monia odotuksia tähän ”ahkeraan”

¹²³¹ Vrt. Koivunen 2012. Kansanperinteen kuvaukset.

¹²³² Levanto 1991, 3.

¹²³³ Wennervirta 1909, 79.

¹²³⁴ Ibid.

ja ”lahjakkaaseen” taiteilijaan.¹²³⁵ ”Sokean” näkeminen sielukkaana saattaa liittyä myös tulkinnan mahdolliseen symbolismi-kytkentään.¹²³⁶

Wennervirta seurasi sittemmin vielä moneen kertaan Rissasta ja nosti kirjoituksissaan esille useita jo kritisioimiaan piirteitä tämän taiteesta. Kiitosta on saanut ”yksinkertainen tyyli” tai se, että Rissanen ei ole kuvannut ”suomalaisen kansan kuvissa” yksilöitä, vaan ”hakee sitä mikä on tyypillistä”.¹²³⁷ Vuosikymmeniä myöhemmin toimittamansa, vuonna 1927 ilmestyneen *Suomen taide esihistoriallisista ajoista meidän päiviimme* -kokoomateoksen maalaustaidetta käsittelevän luvun Wennervirta huipensi Rissaseen. Kyseessä on viimeinen taiteilija hänen artikkelissaan *Vapautuminen naturalismiin*. Kirja ilmestyi samana vuonna kuin Onni Okkosen monografia Rissasesta. Wennervirta tukeutuu Rissas-esityksessä joiltakin osin ilmeisesti Okkosen samanaikaisiin käsityksiin ja toistaa niitä, kuten omia aiempia näkemyksiään. Wennervirran *Kyläkirjaston Kuvalehteen* kirjoittamasta Rissas-artikkelista oli kulunut lähes 20 vuotta. Useiden kirjoittajien artikkeleista koostuva *Suomen taide* -kokoomateos ulottuu esihistorialliselta ajalta 1910-luvun alkuun ja vain viittaa oman aikansa modernistisiin ilmiöihin, koska ”niiden tasapuolinen arviointi nykyhetkellä ei ole mahdollinen”.¹²³⁸ Sekin on tietoa määrittelevä diskurssi, vain menneisyys on historian tulkinnan arvoista.

Wennervirran artikkelin Rissas-osio keskittyy 1900-luvun vaihteen varhaiskauden maalauksiin, joissa ”taiteessamme vuosisadan vaihteessa havaittavat monumentaaliset pyrkimykset huipentuvat”¹²³⁹. Rissasen 1910–20 -lukujen tuotannosta ei puhuta *Suomen taiteessa*, kuten ei juuri kenenkään muunkaan samassa luvussa esitellyn taiteilijan ”nykytuotannosta”. Artikkelin toistaa vanhaa kaavaa koomisen nousukashahmon representaatiota rakentaen. Johtopäätöksenä on harmittelu siitä, että Rissanen ei tyytynyt ”arkaaisen, kansanomaisen taiteilijan asemaan”, jonka hän oli varhaistuotannollaan saavuttanut. Kertomus alkaa tiiviillä luonnehdinnalla taiteilijan köyhästä lapsuudesta Kuopion laidoilla, sitten vuorossa ovat höystöt nuoruuden maankiertelystä maalarinkisällinä ja taideopinnoista kommelluksineen. Se huipentuu keskeisten maalausten arviointiin. Tässä vaiheessa Rissasen vaiheita ennenkin seurannut lukija tietää jo mitä on tulossa. ”Ilmiömäisen vaikutuksen” katsojaansa tekevät vuonna 1900 Pariisissa suomalaisella ”talonpoikaisuudellaan” huomiota herättäneet maalaukset ”Sokea” ja ”Povarissa”, jotka molemmat kuuluivat jo Ateneumin kokoelmiin. Niiden teho on voimakas.

¹²³⁵ Ibid.

¹²³⁶ Vrt. Lukkarinen 2007, 21. Ville Lukkarinen on kirjoittanut teemasta Pekka Halosen yhteydessä: sisäänpäin kääntyneen subjektiivisen ilmaisun ensisijaisuus objektiivisen ilmaisun luonnonjäljittelyyn nähden. Wennervirtaan viitaten arvelen, että myös Rissasella on ollut kenties jotakin tietoa suljettujen silmien symboliikasta, esimerkiksi vuoden 1908 työaiheiset maalaukset naisista.

¹²³⁷ Levanto 1991.

¹²³⁸ Wennervirta [L.W.] 1927, VI.

¹²³⁹ Ibid, 550–556.

---”sillä eihän niille saattanut löytää vertauskohtia kuin enintään menneiltä taidekausilta, Alankomaiden, ehkä Italiankin primitiivisistä taiteesta”.

Wennervirran mukaan ”maalaustaiteemme merkittävimpiä teokasia” on Rissasen maalaama ”Lapsuuden muisto”, jonka hän mainitsee valmistuneen 1902.¹²⁴⁰ Koska triptyykki ei valmistunut, arvion kohteena lieene juuri maalauksen oikeaksi siiveksi suunniteltu aihe, jo mainitsemani pieni poika katsomassa vainajaa. [KUVA 6] Rissasen aiempi ”arkainen tyyli” on kuitenkin kehittymässä ”melkein klassilliseksi viiva- ja väritaiteeksi”. Italiassa toteutettu akvarelli ”Vuoristolähteellä” on Wennervirran mielestä ”tyylikas” ja sivuaa Ingres’n ihanteita. Silti ”arkaisuus” on tyyliuunta, joka kriitikosta sopi parhaiten Rissaselle, tämän arkaisuus on hänestä yhtä ”aitoa”, ”harrasta” ja ”välitöntä” kuin esimerkiksi Giottolla ja Brueghelillä.¹²⁴¹ Jo lehtiarvosteluissa Wennervirta oli kiinnittänyt monesti huomion Rissasen kykyyn kuvata ”suomalaista kansaa” ja nimennyt sen ”intiimiydeksi”. Paitsi kansanihmisten ”todenmukaisuutta” hän yhdisti siihen Rissasen yksityiskohtien tajun, esimerkiksi kyvyn ja kärsivällisyyden kuvata kankaankudosta ja kuvioita ”kansantyyppien” vaatteissa. Näin oli esimerkiksi Rissasen ja hänen silloisen puolisonsa Hilda Flodinin yhteisnäyttelyssä.¹²⁴² Muutamaa vuotta myöhemmin Wennervirta luonnehti Septem-ryhmän näyttelyssä esillä olleita Rissasen teoksia:

”---todellisuudesta, elävästä elämästä, ovat ne äärettömän herkästi havaitut yksityispiirteet, henkilöiden asennot, kädenliikkeet, kasvojen eleet j.n.e.. jotka antavat Rissasen taiteelle ominaisen sisäisen, intiimisti eletyn leiman.”¹²⁴³

Taidekentän portinvartijat ovat esittäneet usein, että Rissasen matkoillaan, lähinnä 1910-luvun Ranskassa omaksumat ”vieraat vaikutteet” eivät ole olleet hyväksi. Yritän nyt rakentaa näkemyksille kontekstia. Esimerkiksi Wennervirran artikkeli vuonna 1927 ilmestyneessä *Suomen taide* -teoksessa päättyi kritiikkiin. Kirjoittajan mielestä varhaisissa, ”talonpoikaista kansaa” kuvaavissa akvarelleissa Rissanen osoitti vielä ”synnynnäistä taiteellista vaistoaan”. Sen sijaan hänen freskoina ja öljymaalauksina toteuttamansa työn kuvaukset ”alkoivat jo ilmentää pyrkimystä ”tietoisempaan luomistyöhön”. Vaistonvaraisuus sopi paremmin Rissaselle kuin tietoinen työskentely. Tiiviin katsauksensa Rissasen taiteen ja elämän kiertokulkuun Wennervirta huipensi pahoitteluun siitä, että taiteilijan matkoilla oli tapahtunut ”orientoitumista Ranskaan päin”, erityisesti siis Puvis de Chavannes’in ja Maurice Denis’n klassista välimerellistä vaikutusta. Rissaselta oli virhe Rissaselta pyrkiä ”uudenaikaiseksi eurooppalaiseksi mestariksi”. Sellaisenaan hän ei voinut Wennervirran näkemyksen mukaan vastata enää Edelfeltiin kytkettyä määritelmää ”omintakeisena”, ”voimakkaimpana” ja maamme ”kaikista kansallisimpana

¹²⁴¹ Ibid, 556.

¹²⁴² L.W. ”Taidenäyttely Juho Rissanen ja Hilda Flodin-Rissanen.” *SK* 24.12.1910.

¹²⁴³ L.W. ”Septemin 5:des näyttely.” *US* 4.3.1916.

taiteilijakykynä”.¹²⁴⁴ Hänen mielestään Rissasen nousujohteinen ura oli kääntynyt laskuun, kun se vasta oli alkanut. Teoksia hän ei juurikaan arvioinut. Rakentui dikotomia, jonka asteikolla taiteen ”modernit kansainväliset vaikutteet” sijoittuvat Wennervirran suosiman suomalaiskansallisen ”alkuperäisyyden” ja ”arkaaisuuden” negatiiviseksi vastakohtaksi. Diskurssi koskee moderneja vaikutteita, vaikka Rissasen taiteen vaikutteet olivat pikemmin ranskalaisittain klassisistisia ja antimoderneja. ”Nykyhetken kannalta näyttää siltä kuin hän olisi hankkinut tämän uuden asemansa liian kalliista hinnasta”, kriitikko huipensi Rissas-osion ja samalla koko kirjan ”Vapautuminen naturalismista” -otsakkeella olevan luvun. Hän oli jo aiemmin kirjoittanut samasta aiheesta.¹²⁴⁵ Wennervirta oli siis jo toista mieltä kuin Okkonen, joka julisti yhä Rissasen omintakeisuutta ja kansallisuutta. Tässä näkemyksessä taiteen kansainvälisyyteen kytkeytyi jo jotakin vierasta..

Vaikka vasta 1930-luku oli Ludvig Wennervirran taidehistorioitsijan ja kriitikon uralla ideologista kliimaksi¹²⁴⁶, hän painotti kansallisuuden ja Suomen taiteen traditioiden merkitystä useaan otteeseen jo 1920-luvulla. Suomen taiteen ensimmäinen kokonaishistoria, *Suomen taide esihistoriallisista ajoista meidän päiviimme* ilmensi sitä jo. Yrjänä Levanto on tähdentänyt, että monelta osin jo 1910-luku merkitsi Wennervirran mukaan haitallisia vaikutteita 1800-luvulla muotoutuneeseen Suomen taiteen traditioon nähden.¹²⁴⁷ Kyse modernismin murroksesta, joka 1920-luvun näkökulmasta katsoen oli aiheuttanut kriisin. Käsitteellä ”traditio” oli Wennervirralla useampia eri merkityssisältöjä. Toisinaan hän tarkoitti sillä ”ajan kulutusta kestänyttä”, ”sukupolvelta toiselle siirtynyttä”, jolloin traditio merkitsi konservatiivisuutta ja viileyttä. Yksittäisten taiteilijoiden kohdalla traditio oli taas yksilöitävissä ”taiteilijoiden väliseksi menettely- ja katsontatavan siirtämiseksi”¹²⁴⁸, konventionaalisuudeksi. Wennervirran suhtautuminen traditioon oli voimakasta myöhemminkin. 1930- ja 1940-luvuilla hän reagoi vahvasti kommentteihin, joiden mukaan Suomen taide on taidetta traditioita vailla.¹²⁴⁹

Nationalismiksi hahmottuva kysymys kansallisesta taiteesta alkoi askarruttaa Wennervirtaa varsinaisesti 1930-luvulla. Hänen käsityksensä mukaan taiteen nousu oli suora osa kansallisen ideologian nousua, ja prosessi oli kaksivaiheinen. Yleinen kansallistunto nosti taidetta ja taide nosti yleistä kansallistuntoa. Taiteen korkein tavoite oli ilmentää kansallista, se oli hänen mukaansa kansainvälisen vastakohta. Tällä asteikolla kansainvälinen oli yhtä kuin ”epäkansallinen”, koska kansainväliseen ei voi sisältyä kansallisia ominaisuuksia. Poliittiset ja taidepoliittiset käsitteet nationalismi ja kollektivismi olivat näin ollen taiteen positiivisia voimia. 1930–40 -luvuilla kahtiajako kansalliseen ja kansainväliseen sai

¹²⁴⁴ Wennervirta 1927, 558. Wennervirta toistaa Okkosen monografian huipentavaa toteamusta.

¹²⁴⁵ Ibid. Kts. L.W. ”Juho Rissanen. Täyttää tänään 50 vuotta”, *US* 9.3.1923.

¹²⁴⁶ Levanto 1997, 46.

¹²⁴⁷ Levanto 1991, 12–15.

¹²⁴⁸ Ibid, 4.

¹²⁴⁹ Ibid, 4. Tradition poliittisuudesta ks. esim. Bal 2002, 213–252. Traditiot ovat kuin myytit – niiden poliittinen merkitys katoaa ja ne luonnollistuvat itsestään selvyyksiksi. Kyse on silloin usein kansallisista traditioista.

Wennervirran kirjoittelussa poliittisen sävyn. Dikotomiaa saattoi ilmaista uusin termein, esimerkiksi suomalaisuuden ja paneurooppalaisuuden vastakohtaisuuksina.¹²⁵⁰ Wennervirran nationalismi-käsitykseen sisältyivät 1930-luvulla lisäksi rotuajattelun esiin nostaminen, erityisesti juutalaisuuden huomioiminen, aggressiivinen suhtautuminen suomi–ruotsi -kielikysymykseen sekä yhteydet äärioikeistolaisiin liikkeisiin ja Saksan kansallissosialisteihin.¹²⁵¹ Hänen suomenruotsalaiseen kohdistuneen polemiikkinsa taustalla on nähty kielipoliittinen vakaumus, jonka mukaan suomenruotsalaiset eivät kielensä takia halunneet eivätkä pystyneet perehtymään ”suomalaiseen” taiteeseen.¹²⁵² Näin myös Helene Schjerfbeck oli suljettu pois Suomen taiteesta.

Okkonen ja Rissanen

Onni Okkosen kirjoittama *Juho Rissanen. Elämäkerta ja taidetta* on nykytutkimuksesta huolimatta yhä ainoa monografia Rissasesta. Se ei vastaa taidehistoriallista monografiaa koskevia vaatimuksia, joita alettiin asettaa toisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Kirjasta puuttuu esimerkiksi dokumentoitu luettelo Rissanen siihenastisista teoksista ja sijaintipaikoista. Silti Okkosen kirja on Suomen itsenäisyydenajan ensimmäisiä taiteilijaelämäkertoja tämän kirjoittaman Wäinö Aaltos -elämäkerran lisäksi. Aaltonen ja Rissanen tuntuivat sopivan hyvin myös nuoren valtion taidepoliittiseen kaanoniin.¹²⁵³ Ne vastaavat myös monia elämä ja taide -tyyppiselle monografialle asetettuja edellytyksiä. Vasarista alkanut kehityskertomuksen perinne on myös eräänlaista liikkelläoloa, kulkua eteenpäin.¹²⁵⁴ Okkosen monografiaan liittyvää aineistoon kuuluu muun muassa neljä eri aikoina valmistunutta käsikirjoitusta, Juho Rissanen niihin kirjoittamia muistutuksia ja hänen käsikirjoituksia kommentoivia kirjeitään ”tohtori” Okkoselle. Aineistoon sisältyy myös Rissanen sukutaustaa selvitteleviä papinkirjoja.¹²⁵⁵

Kyseisen kokonaisuuden pohjalta hahmottuu prosessi: Okkonen on kirjoittanut käsikirjoitustaan vaiheittain noin vuosina 1918–1922 ja tehnyt siihen joitakin muutoksia Rissanen esittämien huomautusten perusteella. Rissanen tavasta kirjoittaa kirjeitä saa käsityksen jo hänen ensimmäiseltä ulkomaanmatkaltaan Italiasta 1900-luvun alussa lähettämistä kirjeistä, joita on sisällytetty myös valmiiseen monografiaan. Okkonen luonnehtii taiteilijan kirjoitustyyliä poeettiseen tapaansa monografiassa ja pitää vanhoja kirjeitä ”verrattoman hupaisana” todistusaineistona. Taidehistorioitsijan mukaan kirjeet avaavat ”selko selälleen hänen savolaisen sielunsa ovet” ja niistä tulvii tämän mukaan ”alkuperäinen”, ”naiivi elämänriemu”, ”itsepintaisesti esiinpuskeva” tai ”levollisesti maailmaa ihmettelevä henki”, ”joskus myös sokea epämääräisyys tai kiukku”. Okkosen

¹²⁵⁰ Ibid, 26–27.

¹²⁵¹ Levanto 1997, 46–55.

¹²⁵² Ibid, 52–53.

¹²⁵³ Kallio 1993, HYK.

¹²⁵⁴ Vrt. Soussloff 1997. Guercio 2006.

¹²⁵⁵ Aineistoa säilytetään Onni Okkosen arkistossa. Arkistokokoelmat. KG.

mielestä Rissasen kirjeissä savolaisen riemukas huumori yhdistyy Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksien* henkeen tai Joel Lehtosen *Putkinotkon* Aapeli Muttiseen.¹²⁵⁶ Okkosen ensimmäistä *Suomalainen maalari* -käsikirjoitusta varten laatimassaan pitkässä kommentissa Rissanen myöntääkin kiintymyksensä Kiven teksteihin. Hän oli jopa haaveillut niiden kuvittamisesta.

”[Aleksis] Kivi vaikutti minuun heti vahvasti.– ja minä nauraa hohotin vaikka kuinka paljon, kun kuulin [Albert] Gebhardin sitä lukevan tukkilaisille ja sittemmin rupesin myös minä, aina pala kerrallaan ja innostuin niin että pitkät ajat kulutin Seitsemää [veljestä] mukanani siepatakseni sieltä palan silloin, toisen tällöin ja kertailin siellä usein työskennellessäni sen hienon hienoja lauseita ja sen voimakasta, omintakeista ja vallatonta huumoria. Varsinkin Kiven humoristinen puoli on minuun mennyt kuin terva kesähelteessä kuivaan puuhun -- sillä nytkin sen virkistävää ja hyväilevää tunnetta ja maalarina olen ehkä painunut vieläkin syvemmälle jos olis käynyt niin kuin olin ajatellut että olisin kuvittanut – vaan olen jälkeenpäin tuuminut sitä edesvastuuta joka olisi mulla ollut.--”¹²⁵⁷

Okkosen käsikirjoituksista sekä Rissasen kirjeitse pitkästi kirjoittamista kommenteista voi päätellä, että suurin osa lapsuudesta, nuoruudesta ja taiteellista etsikkoaikaa esittelevästä elämäntarinasta perustuu Rissasen suullisesti ja kirjallisesti kertomaan muistitietoon. Muistelutilanteet ajoittuvat ilmeisesti juuri sisällissodan aikoihin vuoteen 1918, kuten Okkonen kirjansa ja käsikirjoituksensa johdannoissa on maininnut. Okkosen johdannoista saa käsityksen, että muistelu olisi ollut jollain tapaa vuorovaikutteista. Monografiaa varten säilyneestä laajasta aineistosta huolimatta minun on ollut kuitenkin hankala saada selvää, millä tavalla Okkonen oli saanut haastateltavansa kertomaan muistojaan. Omaelämäkertoja, muistelmateoksia ja suullista historiaa tutkinut historioitsija Kari Teräs on tähdentänyt, että muisteleminen on vahvasti kulttuurisidonnainen prosessi. Kertoja sääntelee muistellessaan sosiaalisia mekanismeja ja toimii yhteisönsä tulkkina. Muistitieto on yleensä yhteisön ylläpitämää ja kontrolloimaa kansanomaisista historiaa; kertojien esittämät tulkinnot menneisyydestä ovat yleisesti hyväksytyjä.¹²⁵⁸ Näin ollen tulkitsijana olen ollut tietoinen siitä, että institutionalisoituneet käytännöt vaikuttavat myös elämäkerrallisiin kirjoituksiin. Niiden muodostumistapoja on siis syytä purkaa. Pelkästään jo tapahtuneesta kertominen on aina tulkintaa, joka muokkaa (oma)elämäkerrallista kertomusta.¹²⁵⁹ Puolestaan sen, joka tulkitsee kirjeenvaihtoa, on hyvä muistaa myös, että kirjeet eivät kerro vain ihmisistä, tunteista ja ajatuksista. Myös niihin on kietoutunut konventioita ja kulttuurisia käytäntöjä. Kirjeiden kirjoittaja on jäsentänyt, karsinut, poistanut ja lisännyt; hän on luonut kokemastaan ymmärrettävän tarinan, niin itselleen kuin muille.¹²⁶⁰ Taiteilijakirjeissä kyse on

¹²⁵⁶ Okkonen 1927, 104–107.

¹²⁵⁷ Juho Rissasen kirjoittama muistutus Onni Okkosen käsikirjoitukseen *Suomalainen maalari*. Ei päiväystä.

Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG.

¹²⁵⁸ Teräs 2000, 363.

¹²⁵⁹ Liljeström 2004, 143–150.

¹²⁶⁰ Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 21.

myös pyrkimyksestä rakentaa kuvaa itsestään, esittää itsensä taiteilijana.¹²⁶¹ Lapsuudenkodissa tarinoita äidiltään kuullut¹²⁶² ja *Seitsemää veljestä* myöhemmin ahminut Rissanen oli kenties sisäistänyt sitä kautta kommelluksia täynnä olevan miehisen veijariromaanin kaavan. Sen lomaan saattoi punoa omaa, köyhyyttä, ahdinkoa, onnettomuuksia ja seikkailuja täynnä olevaa elämäntarinaa. Sittenmin sama kertomuskaava on sopinut hänen kertomiensa muistitietojen tallentajille. Jo ennen Okkosta heitä olivat olleet muun muassa Edvard Richter, Ludvig Wennervirta, nimimerkki Spartacus ja *Uuden Kuvalehden* nimettömäksi jäävä kirjoittaja, Juhani tai Pekka Aho. Vähitellen Rissasesta itsestään tuli toisten näkökulmasta muokatun, yhä uudelleen kerrotun ja alati muuntuvan tarinan päähenkilö, subjekti, jonka suhteen käytettiin valtaa mutta joka oli ottanut vallan myös omaan käyttöönsä. Kansanomaisten ”suomalaisstarinoiden” Sven Dufvan ja Jukolan veljesten tavoin omaa performanssiaan oli esitellyt muille myös Juho Rissanen.

Pitkään kriitikkona toiminut Okkonen oli vaatinut Herderin filosofiaan pohjaten, että suomalaisessa taiteessa piti olla läsnä kansan olemuksen ydinmehu, kansanrunojen antamat virikkeet. Taiteen tuli kummuta kollektiivisesta suomalaisesta kansansielusta tai psyykestä – kaikesta siitä, mikä oli suomalaisuudelle ominaista ja läheistä henkisistä arvoista elinympäristöön. Ainoastaan se takasi taiteellisen aitouden ja rehellisyyden; vain suomalaisuudesta kumpuava taide oli omaperäistä. ”Kansan” keskuudesta tulleet taiteilijat ammensivat hänen mielestään välittömimmin kansansielusta, ja heidän kannatti myös pysyttellä kansansielun tulkkeina.¹²⁶³ Tämä vahvistaa myös Rissas-kertomusten elämäkerrallista myyttirakennetta. Juho Rissanen oli juuri sellainen kansansielun tulkki, jonka yrityksiin hakea kansainvälisiä vaikutteita taiteelleen myös Okkonen suhtautui kriittisesti, jopa kielteisesti.¹²⁶⁴ Kun Septem-ryhmän ja juuri muotoutuneen Marraskuun ryhmän taiteilijoiden teoksia oli 1910-luvulla näyttävästi esillä Suomen taiteilijoiden vuosinäyttelyissä, Okkonen nosti nuorempien taiteilijoiden yläpuolelle usein Rissasen, joka hänen arvionsa mukaan oli vuonna 1916 ”tyyni ja valoisa taiteilija, joka vaikuttaa rohkaisevasti ja vapahtavasti keskellä päivän epäselviä ja enimmäkseen voimattomia pyrkimyksiä”.¹²⁶⁵ Kriitikkona Okkosen areenoja olivat etenkin vanhasuomalaiset *Uusi Suometar* ja *Uusi Aura*. Niissä ilmestyneet kirjoitukset osoittavat hänen olleen taiteen pelikentällä jo 1910-luvun alussa suomenkielisen sivistyneistön ”Takaisin Snellmaniin” -linjalla, joka oli ollut *Uuden Suometaren* taistelutunnus vuoden 1905 suurlakosta lähtien.¹²⁶⁶ Kyse oli radikaalista vaatimuksesta koskien yksiarvoisuutta, suomenmielisyyttä ja -kielisyyttä. Siihen liittyi myös Snellmanin 100-vuotisjuhlan tunnus vuonna 1906:

¹²⁶¹ Elomaa 2011, 273.

¹²⁶² Onni Okkonen. *Suomalainen maalari*. Käsikirjoitus. Ei päiväystä. [1918?]. Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG.

¹²⁶³ Kallio 1993, 81. HYK.

¹²⁶⁴ Onni Okkonen, ”Taidekatsaus”, *UA* 12.3.1913. ”Rissanen kansansa tulkkina: Ryhmänäyttely”, *UA* 12.11.1916. ”Viikon taidenäyttely”, *UA* 28.11.1917. Ks. myös Okkonen 1927.

¹²⁶⁵ O.O-n, ”Syysnäyttely II”, *US* 13.10.1916.

¹²⁶⁶ Kallio 1993, 82. HYK.

”Takaisin Snellmaniin.”¹²⁶⁷ Se oli Okkosenkin linja, hänen arvomaailmassaan kansallinen taide ja suomenmielisyys olivat sama asia.

Okkosen mukaan yksilö oli sidottu kansallisuuteensa ja kansaansa mutta myös yllirajaiseen yhteisöön, mutta toisaalta hän oli samoilla linjoilla Wennervirran kanssa. Hänestä 1910-luvun suomalaistaiteilijoiden olisi pitänyt vielä jatkaa edellisen vuosisadan lopun kansallisten taiteilijoiden jalanjäljissä. Hän katsoi, että taiteen tulevaisuus piti löytää menneen kautta. Suomen itsenäistyttyä Okkonen toisti kirjoituksissaan vaatimusta, että nuorella kansakunnalla oli nyt historiallinen tilaisuutensa luoda oma suuri taidekautensa ja tuoda panoksensa maailman kulttuuriin. Kansanrunouden ilmentämä kansan lahjakkuus merkitsi takuuta uudesta kansallisrenessanssista. Jos suomalais-kansallinen renessanssi saisi ytimensä myyttisestä suomalaisuudesta, taiteen muotoperinteet löytyisivät antiikin Kreikasta ja renessanssiajan Italiasta. Samassa hengessä Okkonen tarjoi taiteilijoille ihanteita muinaisista suurista mestareista.¹²⁶⁸ Myyttisten esikuvien nosto on ollut ajan antimodernistisen klassismin mukaista.¹²⁶⁹

1910-luvun lopulla Okkonen näki erityisiä kansallisia arvoja etenkin Juho Rissasen, Juho Mäkelän, Einar Ilmonin ja Wäinö Aaltosen taiteessa. Tyko Salliselle hän ei olisi halunnut antaa kansallisen maalarin statusta. Hän oli siihen haluton senkin jälkeen, kun pohjoismaiset arvostelijat olivat määritelleet juuri Sallisen Kööpenhaminassa vuonna 1919 järjestetyn Suomen taiteen näyttelyn perusteella suomalaiskansalliseksi taiteilijaksi. Sen sijaan Wäinö Aaltonen oli se itsenäisen Suomen taiteilija, jonka vastuulle hän asetti kansallisen taiteen vaatimuksen. Hän vaati Aaltoselle tehtäviä ”ilman tavanomaisia muodollisuuksia”, siis taidekilpailuja, suunnitella tärkeitä kansallisia monumentteja. Toinen kansakuntaa velvoittanut taidehanke oli Akseli Gallen-Kallelan *Kalevalan* kuvitustyö. Vuonna 1929 Okkonen mainitsi Aaltosen ohella uuden ajan henkeen sopiviksi taiteilijoiksi vielä myös Magnus Enckellin ja jopa Wäinö Kunnaksen, joiden kuolemat olivat hänestä suuri vahinko Suomen taiteelle.¹²⁷⁰ Rakel Kallio on analysoinut Okkosen retorisia keinoja ilmentää käsityksiään ja nimennyt ylistyksen ja ihailun avainkäsitteeksi ”ekphrasiksen”, tässä yhteydessä henkilöiden, esineiden ja paikkojen kuvailun merkityksessä. Hänen mukaansa se ilmenee erityisesti Okkosen kirjoittamista Aaltos- ja Rissas-monografioista. Kun Okkonen käyttää ekphrasista taidolla esimerkiksi Aaltosen töiden kuvaukseen, Rissas-yhteydessä taiteilija itse on herkullisin ekphrasiksen kohde.¹²⁷¹ Ekphrasista on viime aikoina käytetty estettisenä käsitteenä lähinnä taideteosten kuvailevaa retoriikkaa määriteltäessä, mutta Kalliolla se viittaa käsite-etymologian varhaisempiin vaiheisiin.

¹²⁶⁷ Marja Jalava, ”Suomalaisuudella ei ole pysyvää perustaa.” *Helsingin Sanomat* 5.9.2011.

¹²⁶⁸ Kallio 1993, 82–86. HYK.

¹²⁶⁹ Vrt. Compagnon 2005. Adamson and Norris 2009. Gutman 2013.

¹²⁷⁰ Kallio 1993, 89–90. HYK.

¹²⁷¹ Ibid, 126, 129.

”Hän on taiteilijana vanhan suomalaisen rotunsa edustaja, sanansaattaja muinaisuudesta, juurevimman nykyisyyden tulkki. Kansan sielu näyttää naivisti ilmenevän, itseään ikuistavan hänen taiteessaan, tehden parhaina hetkinä alkuperäisellä suuruudella ja hartaudella. Hänen näkemyksessään on jotakin kansallemme keskeistä, sen hengen mukaista. Jo hänen alkukautensa viivoissa on kansallista erikoisuutta.”¹²⁷²

Rissanen oli näin ollen siis elämäkerran arvoinen ja ansaitsi monografian, jonka johdannossa Okkonen ylistää ytimekkään runollisesti kirjan päähenkilöä omaa esteettistä näkemystään todistellen ja snellmanilaista aatettaan julistaen. Kuvailu on Okkoson tyyliä parhaimmillaan. Tosin ajatuksen retorinen sisältö on käynyt ilmi jo monista aiemmista Rissasta ja tämän taidetta tarkastelevista kirjoituksista. Kyse on diskurssianalyyssissa nimitystä ”faktan konstruoinnista”, jossa kuvaukset saatetaan näyttämään kiistanalaisten väitteiden sijasta kiistämättömiltä tosiasioilta. Näin todellisuuden konstrukttiivinen luonne häviää, eikä näkyvillä ole toisin jäsentämisen vaihtoehtoja.¹²⁷³ Okkoson ei tarvinnut kuin muovata Rissasesta 1800-luvusta vakuuttavasti muistuttava ”suomalaisen rodun” kansallishenkinen monumentti. Rissasen elämäkerrasta muotoutuu monografiassa taidehistorian muinaisen kaavan mukainen miehinen kehityskertomus, joka todistaa Rissasen ”itsepintaisesta” pyrkimyksestä nousta kovia kokeneesta loisperheen pojasta johonkin suurempaan, taiteilijaksi. Myös nousukkaan kehityskertomuksen suuret linjat noudattelevat sen päähenkilön itselleen määrittelemää pyrkimystä päästä ”eteenpäin”. Rissanen kirjoitti monografian käsikirjoitusta kommentoivassa kirjeessään Okkoselle:

”Pyrkimykseni eteenpäin tuli siitä, että en ollut tyytyväinen mihinkään niihin eri ammatteihin, joita olin nuoruudessa koittanut. – Ainoa ammatti oli --maalarin ammatti joka minua huvitti sillä kuvittelin että se maalarin työ on niin vaihtelevaa kaikin puolin vaan kun olin sitä jonkun aikaa tehnyt, niin tuli sekin yksitoikkoiseksi ja pääasiassa siitä syystä että en saanut toivomaani tilaisuutta kehittää itseäni niin kuin olin kuvitellut.--tahdoin ehdottomasti kehittyä ja olla ammatissani ja sen eri aloilla niin pitkälle kehittynyt kuin mahdollista, -- mestari käytti minua enempi ansaitsemaan rahaa itselleen.--”¹²⁷⁴

Kyse ei ollut vain taistelusta kansallisen itsemääräämisoikeuden puolesta vaan myös moderniteetin murrokseen liittyneestä yhteiskunnan rakennemuutoksesta. Jo Rissasen vaellusvuosien aikaan 1890-luvun alussa se kosketi monia. Lukuisat ihmiset pyrkivät pois vanhasta ympäristöstään, maalta kaupunkiin, pikkukaupungeista suurempiin kaupunkeihin. Samassa Okkoselle lähettämässään kirjeessä Rissanen, lähes 50-vuotiaana, muistaa lapsuuden kokemuksiaan. Ne ”ovat nousseet välistä iloisina ja sitten taas ikävinäkin puolina”, mielikuvina, jotka hän on yrittänyt karkottaa ajatuksistaan nopeasti. Kirjeessä hän muistaa pyrkineensä pois lapsuutensa kurjuudesta ja kertoo, kuinka häntä siitä aikoinaan

¹²⁷² Okkonen 1927.

¹²⁷³ Jokinen 1999, 129.

¹²⁷⁴ Juho Rissasen kirje Onni Okkoselle. Egebaekgaard, Narum, [Danmark]. Ei päiväystä [1922?]. Onni Okkoson arkisto. Arkistokokoelmat, KG.

pilkattiin --”Jussi se tahtoo herraksi--”.¹²⁷⁵ Mutta kirje ei ole koskaan yhden ihmisen yksinpuhelua omasta elämästään vaan on kirjoitettu tietyllä vastaanottajalle. Kirjeenvaihto on kommunikaatiota.¹²⁷⁶ Mainittu kommentti on saattanut olla myös Rissasen tekemä huomautus Okkoselle, joka eräässä käsikirjoitusversiossa totesi, että Juho Rissanen on lähtenyt Kuopiosta vuonna 1892 ”epämääräisen vietin pakottamana jalkaparikassa kiertämään maata”. Sama on päätynyt myös julkaistuu monografiaan.¹²⁷⁷ Samassa yhteydessä Okkonen myös muistutti kirjoista, joita Rissanen siihen aikaan oli suorastaan ahminut: ”--elämäkertoja ja kannustavia mottoja, kuten ’Pyri eteenpäin’, ’Miten vaikeuksia voitetaan’ --”. Jo Giottonkin nimi painui noista ajoista mieleen--” Sama koskee myös muita taidehistoriaan valikoituneita taiteilijoita.¹²⁷⁸ Diskurssianalalysin mielessä faktan konstruoinnista¹²⁷⁹ on kyse siinäkin, että Rissanen, taiteilijan Okkosen käsikirjoituksiin tekemistä huomautuksista huolimatta, saa esiintyä lopullisen monografian päähenkilönä naiivina kansanlapsena, joka säilyttää puhtautensa. Taiteilijana hän pysyy viattomana huolimatta saamastaan opista ja arvostuksesta, jota hänen teoksilleen on annettu.

Nousukkaan representaatiota havainnollistaa se, miten Okkonen suhtautuu monografiassa Rissasen ”piireihin pääsyyn” ja opinnoissa etenemiseen. ”Rissanen, jolla luonnollisesti ei ollut pitempiaikaisen kehityksen teroittamaa arvostelukykä, joutui tästä lähtien sivistyksellisesti korkeammalla olevien, avuliiden ja ystävällisten ihmisten vaikutuksen alaiseksi.”¹²⁸⁰ Kategorisointi saa vahvistusta myös muiden esittämistä määritelmistä.¹²⁸¹ Kun Rissanen on luonnehtinut tukijoitaan ja opettajiaan Okkoselle, tämä on puolestaan kysynyt heiltä hänestä. Rissasen suhde opettajaansa, taiteilija Albert Gebhardiin on ollut myöhempienkin muistojen perusteella hyvä.¹²⁸² Samalla tapaa myös Gebhard on kertonut monografian mukaan Rissasesta:

”Hänessä oli jotakin, joka vaikutti vaistomaisesti, niin kuin jonkin Gorkin tai Jack Londonin olemus, mutta kuitenkin toisella tavalla. Miehellä oli reikäinen nuttu, ja paitakin niin ja näin, ja räsistustakin hän mahtoi tuottaa niille, jota hän vaivasi, mutta jotka ymmärtävät ’luonnon taidetta’ ja elämäniloa – niille hän tuotti pelkkää nautintoa ja hyvää tuulta”.¹²⁸³

¹²⁷⁵ Ibid.

¹²⁷⁶ Leskelä-Kärki, Lahtinen, Vainio-Korhonen 2011, 20.

¹²⁷⁷ O[nni].O[kkonen]. *Juho Rissanen*. Käsikirjoitus. Ei päiväystä. [1922?]. Onni Okkosen arkisto.

Arkistokokoelmat, KG. Okkonen 1927, 22.

¹²⁷⁸ Ibid, 18. Okkonen 1927, 23. Alaviitteessä koskien Canovaa ja hänen tarinaansa Vasarin kertomuksissa Okkonen muistuttaa: --”kuinka C. pienenä kerjäläispoikana teki voista jalopeuran, jolla hän herätti pitovieraiden ihmettelyä”. Ks. Juho Rissasen kirje Hilda Flodinille 7.3.1901. Onni Okkosen arkisto. Arkistokokoelmat, KG.

¹²⁷⁹ Jokinen 1999, 129.

¹²⁸⁰ Okkonen 1927, 25.

¹²⁸¹ Jokinen 1999, 130. Vuorovaikutuksessa ihmiset ”paketoivat” todellisuutta retorisia keinoja käyttäen.

¹²⁸² Rissasen huomautuksia Okkosen elämäkertaan. Ei päiväystä. Arkistokokoelmat, KG.

¹²⁸³ Okkonen 1927, 27.

Taidekäsityksensä mukaisesti Okkonen käänsi katseensa menneeseen, 1800-luvun lopulle ja Suomen taiteen ”kultakauteen”, jonka myös Juho Rissanen eräät varhaisteokset huipensivat. Se oli aikaa, jolloin Rissanen oli vielä ”alkuperäinen”¹²⁸⁴, kansallinen ja suomalainen representaatio. Vielä silloin hänen taiteestaan puuttuivat Okkosen mukaan ne, varsinkin 1910–20 -luvulla paheksutut ”vieraat” vaikutteet, joita hän oli saanut töihinsä matkoillaan näkemästään ulkomaisesta taiteesta. Myöhemmin monografiassa Okkonen palaa taas kerran kaihoamaansa 1800-luvun lopun kansalliseen kulta-aikaan, jonka ihanteelliseksi edustajaksi hän mainitsee Rissanen:

”Sekä syntyperä että luonto tekivät Rissasesta suomalaisen kansankulttuurin – tarkemmin talonpoikauskulttuurin – edustajan. Rissanen on siinä suhteessa orgaaninen ja kokonainen ilmiö. Hän lähtee maalarina ympäristönsä maaperästä – ei irrallisista persoonallisista tunnelmista – , nousee taiteilijana vanhalta todellisuuden pohjalta, ulkomailman objektiivisesta tarkkaamisesta, jokapäiväisyyden työstä ja kärsimyksestä. Hän keskittää näin itseensä kansansa, rotunsa ja oman aikansa yleispiirteet. Hän on ikään kuin luonnon itsensä lähettämä korostettu tyyppi. Hänen esiintymisensä tapahtuu yhdennellätoista hetkellä ennen kuin liiallinen ’sivistys’, yhteiskunnalliset ja valtiolliset liikkeet lopullisemmin muuttivat ja sekoittivat kansan sisäisen rakenteen. Onnellisin hän on nuoruudessaan, ollessaan vielä suhteellisesti yhtä kansan kanssa, kokonaisen eläessään Savon sydänykylissä, missä kansa on vieläkin suhteellisesti yhtä, hiljaista ja yksitoikkoista elämäänsä elävää rahvasta”.¹²⁸⁵

Okkosen retoriikassa alkuperäisyys merkitsee samaa kuin luonto ja kulttuuri, liiallinen sivistys, sen vastakohtaa. Tainen ja vitalismin oppeja soveltaen Okkonen kiinnittää Rissanen ikuiseksi osaksi Savon sydämeen maalailtua paratiisia. Sen viattomuudessa elää ”kansaa” yhtenäisenä ja osana luontoa, vailla moderniin kansalaisyhteiskuntaan liittyviä vaatimuksia kansalais- ja ihmisoikeuksista, mikä väistämättä on tuonut paratiisiin käärmeen ja ajanut kansan paratiisista ja jakanut sen kahtia. Okkosen mukaan vuoden 1918 sisällissota olikin johtanut esimerkiksi Rissanen ruumiilliseen ja henkiseen haaksirikkoon. Hän kirjoitti, että ”punaisen ajan tapahtumat” koskettivat taiteilijaa, joka tunsi myötätuntoa kansaan rintamien molemmilla puolilla.¹²⁸⁶ Rissanen itse arvioi myöhemmin uudelleen suhteensa kotimaansa ja kotiseutunsa ”kansaan” samoin kuin 1900-luvun alun kansanvalistukselliseen aatepohjaan. Voimakas reaktio oli hänen mukaansa paniikinomainen. Marjo-Riitta Simpanen on osoittanut, että pääasiassa kotimaasta poissa asuvanakin Rissasesta oli tullut voimakas suomalaisuuden ja suomalaisen kulttuurin puolustaja. Suomen itsenäisyyden ensivuosina hän kritisoi maan ruotsinkielistä kulttuuria kirjeissään osallistumalla näin ”suomalaisen” Suomen kulttuurin rakentamiseen. Samalla hän puolusti 1900-luvun alusta peräisin olevia kansallisen taiteen ideaaleja. Samaa perua oli myös hänen taiteelle esittämänsä suomalaiskansallisen ”kömpelyyden” vaatimus, jota juuri Okkonen ja muut sovelsivat hänen

¹²⁸⁴ Ibid, 107.

¹²⁸⁵ Ibid, 107–108.

¹²⁸⁶ Ibid, 102.

omaan taiteeseensa.¹²⁸⁷ Ei ole tarkkaa tietoa siitä, missä vaiheessa Rissanen itse oli omaksunut kansallisen taiteilijan roolin ja miten hän sen määritteli. Simpanen muistuttaa, että kuva Rissasen ja hänen taiteensa suomalaiskansallisuudesta on Okkosen antamaa kuvaa monimuotoisempi. Monografiasta puuttuvat muun muassa maininnat Rissasen 1910-luvun yhteyksistä Venäjälle ja Helsingin Työväenyhdistykseen.¹²⁸⁸

Luonnonneron myytti

Tutkijat ja kriitikot ovat kyseenalaistaneet Rissaseen sitkeästi liitettyä itseoppineen myyttiä vääristyneenä ja epätotena aina silloin tällöin. Vuonna 1972 julkaistussa *Rissasen arvoitus* -esseessään Aimo Reitala pyrki korjaamaan taidehistoriassa toistuvaa käsitystä Rissasesta ”poikkeuksellisen luonnonnerona”, joka varjosti silloin sata vuotta sitten syntyneen taiteilijan varhaistuotantoa.¹²⁸⁹ Jo 1950-luvun puolivälissä Olli Valkonen oli puuttunut toistuvaan käsitykseen itseoppineisuudesta ja muistuttanut lahjakkuudesta, kovasta halusta oppia ja siitä, että Rissanen erotettiin Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulusta ”ahkeruuden vuoksi”.¹²⁹⁰ Valkonen kritisoi Okkosen ilmaisua siitä, että Rissasen Pietarin opintojen aikaan hänen vierailunsa Eremitaasissa olisi ollut ”naivia ihmettelyä”. Mutta Valkonenkin totesi, että Rissanen ei välttämättä ymmärtänyt taiteellisista tuulahduksista 1900-luvun alussa, jolloin Italian täysrenessanssi ja monumentaalimaalaus olivat muodissa: ”--näistä asiain yhteydestä Rissasella ei tietenkään uransa alussa ollut mitään selvää käsitystä, vaikka hänen sivistyksensä ammottavia aukkoja yritettiinkin opettajien ja taiteilijakumppanien yhteisin voimin jollain tavoin täyttää--”.¹²⁹¹

Rissasesta ”luonnonnerona” oli kirjoittanut samoihin aikoihin Valkosen kanssa myös kriitikko E. J. Vehmas, jonka artikkeli *Kaksi suomalaista mestaria* ilmestyi Suomen taide - vuosikirjassa 1955–56, vain vuoden kuluttua vuosikirjan edellisessä numerossa olleesta Valkosen artikkelista sekä Rissasen ja Tyko Sallisen muistonäyttelyistä Helsingin Taidehallissa. Taidepuhe toisti jälleen suomalaisen miehen ja miestaiteilijan representaatioita. Vehmoksen mukaan yhteistä kahdelle ”suomalaiselle mestarille”, Rissaselle ja Salliselle, oli ankara lapsuus, ”alkavan elämän kova koulu”. Rissas-yhteydessä hänkin keskittyi varhaistuotantoon sekä pyrkimyksiin tavoittaa muoto maailmankuvalle, jonka taiteilija halusi esittää. Rissanen oli sisäistänyt sen mukaan ”totuuden vaatimuksen”, joka Vehmoksen mielestä ”tuntuu kuuluvan suomalaiseen taiteeseen”. Kiteytykseen sisältyy kirjoittajan oma taidekäsitys, joka on paljolti tulkintaa Henri Bergsonin ajatuksista koskien taiteen suhdetta elämän käytännöllis-metafyysisiin ulottuvuuksiin. Vitalismin mukaan taide syntyy elämästä ja luo elämää.¹²⁹² Niinpä tulkinnan mukaan nuoruuden kova koulu oli

¹²⁸⁷ Simpanen 1991, 91–105.

¹²⁸⁸ Ibid, 101.

¹²⁸⁹ Reitala 1973, 4.

¹²⁹⁰ Valkonen 1955, 41–42.

¹²⁹¹ Ibid, 46–48.

¹²⁹² Lindgren 1996, 15. Ojanperä 2010, 51–53.

antanut Rissaselle tämän taiteellisen materiaalin suorastaan lahjaksi, täytyi vain löytää sille vastaava ”autenttinen muoto” kasvaakseen todella taiteilijaksi. Vitalismin perua lienee osin sekin, miten Vehmas Okkosen ja muiden tavoin toistaa Rissasen yhteydessä ”talonpoikaisesta maalaistaustasta” lähtöisin olevan oppimattoman ”luonnonneron” diskurssia. Maininta Rissasen ahkeruudesta oli mukana, kun Vehmas hymisteli:

”Taiteellinen kyky on aina loppujen lopuksi synnynnäinen ominaisuus, taivaan armolahja, ja sitä se oli erityisesti Rissaselle. Suorastaan luonnonneroudeksi täytyy sanoa sitä, että oppimaton ja rutiköyhä maalaisnuorukainen voi vaellusvuosiensa jälkeen nousta parissa vuodessa taiteen ja taitamisen huipulle”, Vehmas hymisteli kriitikon arvovallallaan ja lisäsi vielä maininnan Rissasen ahkeruudesta.¹²⁹³ Sitkeä itseoppineen maalaistaustaisen taiteilijan representaatio sisälsi myös ääneen lausumattoman näkökulman sukupuolesta. Jos ei nero, Rissanen oli ollut kunnon taiteilija, jolla oli ollut lahjoja ja kykyä jo biologiansa perua.

Sivuan tässä yhteydessä vertailun vuoksi kahta päivälehtiartikkelia, jotka käsittelevät Rissasen muistonäyttelyä Taidehallissa 1956. *Helsingin Sanomiin* näyttelystä kirjoitti taidehistorioitsija Sakari Saarikivi, joka ei keskittynyt niinkään henkilöön vaan lähinnä teoksiin. Saarikivi ei nähnyt Rissasta taidekentän yksinäisenä ilmiönä. Hän totesi, että Rissanen oli joutunut kokemaan saman kohtalon kuin hänen mukaansa niin monet ”miespuoliset” kuvataiteilijat; merkittävin osa tuotannosta on tehty nuorena. ”Rissasen kohdalla piirre on vain kaikkein selvin, jopa traagillisuuteen saakka – niin joviaali humoristi kuin hän persoonana loppuun asti olikin”, Saarikivi kuvailee. Näyttelykokonaisuus vahvisti taidehistorioitsija-kriitikon odotukset: Rissanen oli ”meteori, joka vain kirkkaan alkuleimahduksen jälkeen jätti vain nopeasti haihtuvan jälkeensä”. Rissasen ”erikoinen mestarinasema” perustui Saarikiven mielestä vain muutamaan, monen kirjoittajan jo aiemmin ylistämään maalaukseen. Niistä 1800-luvun lopun teokset ”Sokea” (1899) ja ”Povarissa” (1899) ovat kulmakiviä, ”tietoisemman taiteilijatyön tuloksia”. Saarikivi ei kaivannut näyttelystä Rissasen myöhäiskauden teoksia, sen sijaan hän arvioi tunnollisesti kaikki tärkeimmät maalaukset, taiteilijan öljyväritekniikkaa kritisoiden. Rissasen elämäntyön merkitys lepäsi lähinnä näiden kahden mainitun teoksen, ennen kaikkea ”Sokean” varassa. Maalaukset oli katsottu, eikä Saarikivi jatkanut siitä enempää. Sen sijaan Okkosen aikoinaan esittämää lausumaa Rissasesta yhtenä ”kaikista kansallisimpana taiteilijakykynämme” oli toistanut jo moni, vielä muutama vuosi aiemmin Rissasen muistokirjoituksen laatija Edvard Richter, joka vuosikymmenten varrella oli kirjoittanut tämän Amerikan kuulumisista ja teoksista usein *Helsingin Sanomiin*.¹²⁹⁴

Samassa Taidehallin muistonäyttelyssä *Iltä-Sanomien* nimimerkki P.U. (Petra Uexkull) analysoi Rissasen varhaisteosten ”ytimestä, kulmikasta viivankäyttöä” tähdentäen taiteilijan tietoisia pyrkimyksiä rakentaa teostensa kulttuurisia merkityksiä. Näkökulma on

¹²⁹³ Vehmas 1956, 20–23.

¹²⁹⁴ S[akari].Saarikivi, ”Juho Rissasen muistonäyttely”, *HS* 13.4.1956. E[dvard]. Richter, ”Juho Rissanen kuollut”, *HS* 13.4.1950. Vrt. E. R-r, ”Juho Rissanen lähti taas. Kertoi taiteilijamuistelmiaan ja lausui vakavia toivomuksiaan”, *HS* 6.10.1935.

toinen kuin Valkosella, Vehmaksella tai Saarikivellä. Uexkullin mukaan Rissasen taiteessa ei ollut kyse ”luonnonvaraisesta” osaamisesta vaan ”määrätietoisesta” etsimisestä, karakterisoidusta yksinkertaisuudesta. Tähän yksinkertaisuuden etsimiseen viittaa toisaalta myös arvostelun otsikko ”Koristelematon suomalainen”.¹²⁹⁵ Koristelemattomuus saa olla näin yksi suomalaisuuden representaatio, joka sopii myös ”suomalaiselle” taiteelle usein annettuihin määreisiin.¹²⁹⁶ Myös määrätietoisuus on Rissas-yhteydessä kiinnostava elementti, joka kumoaa aiemmat näkemykset taiteellisesta kehityskertomuksesta.

Elämäkerrallisen kertomuksen Rissasesta kirjoitti aikoinaan myös toimittaja Hertta Tirranen, jonka kirja *Suomen taiteilijoita Juho Rissasesta Jussi Mäntyseen* ilmestyi taiteilijan kuolinvuonna 1950. Tirranen ei kirjannut uutta säiettä Rissasta hahmottelevaan tekstikudokseen, se rakentui paljolti aiempaa varioivan kertomusmallin mukaan. Tosin hän täsmensi aiempia kirjoittajia selkeämmin, että Rissasen lähtökohdat olivat useiden sukupolvien päässä talonpoikaistosta. Vaikka Tirranen korosti varhaistuotannon merkitystä, hän esitteli myös muutamat taiteilijan kypsän kauden monumentaali-teoksista löytäen myös ”helmiä”. Ingressitiedosta huolimatta mainitsematta kuitenkin jäi, että Rissanen oli ollut vähän aikaa naimisissa taiteilija Hilda Flodinin kanssa. Sen sijaan Flodin on mukana samassa kirjassa yhtenä harvoista elämäkerrallisen kirjan naistaiteilijoista ja hänen kohdallaan avioliitto Rissasen kanssa mainitaan myös artikkelissa, lyhyesti. Muut Tirrasen kirjaansa valikoimat naistaiteilijat on yleensä esitelty puolisoiden yhteydessä.¹²⁹⁷

Aimo Reitala täsmensi 1970-luvun alussa Rissasen perusopintojen merkitystä muistuttaen, että taiteilija oli ollut vain ”hyvin avoin” vastaanottamaan vaikutteita, jotka hän sitten ”persoonallisella voimallaan kykeni sulattamaan itsenäiseksi ilmaisuksi”. Reitala muistutti kirjoitusajalle ominaisessa Suomi-Venäjä-Neuvostoliitto -kontekstissa Rissasen lyhyestä Pietarin opiskelujaksosta ja tiesi, että erityisen vaikutuksen oli tehnyt senaikaisten opettajan Ilja Repinin suuri maalaus ”Zaporogit kirjoittavat pilkkakirjettä Turkin sulttaanille”. Rissasen taiteessaan omaksumalle ”sosiaalisen myötätunnon linjalle” tärkeitä herätteitä olivat antaneet Reitalan mukaan myös helsinkiläisen vuokraemännän, Alli Tryggin toimittamat raittiuslehdet, joiden kuvat ja kirjoitukset olivat haastaneet nuorta taiteilijaa jatkamaan ”kansankuvauksemme historian kannalta erittäin tärkeällä linjalla”. Rissasen kerronta oli niin ”suorapuheista”, että maalaukset eivät olleet saaneet Reitalan mielestä niiden ansaitsemaa vastakaikua aikoinaan, joten vähitellen taiteilijan rohkeus alkoi horjua. ”Maan poliittinen kahtiajakautuminen oli kohtalokasta Rissasen asemassa olevalle. Molempia puolia ymmärtävänä hän jäi auttamattomasti välimaastoon”, Reitala totesi. Myös Reitala pahoittelee vieraita vaikutteita. Hänen mukaansa mesenaattien suurtyöt veivät Rissasen kauaksi alkuperäisistä lähtökohdistaan, ”vieraaseen porvarilliseen maailmaan”, ja

¹²⁹⁵ P[etra]. U[exkull], ”Koristelematon suomalainen”, *IS* 6.4.1956.

¹²⁹⁶ Vrt. Koivunen 2012.

¹²⁹⁷ Tirranen 1950, 1–16, 145. Tirrasen esittelemiä taiteilijapareja ovat esim. Signe Hammarsten-Jansson ja Viktor Jansson, Marcus Collin ja Eva Törnwall-Collin, Nina ja Alpo Sailio.

Rissasesta tuli ”juuristaan irrotettu kiertelevä maailmankansalainen”.¹²⁹⁸ Paitsi 1900-luvun alun nousukashahmona Rissasta voisi siis tarkastella myös nomadina, vaeltavana maailmankansalaisena ja modernina ihmisenä, jolla oli hajanainen subjekti ja monta eri identiteettiä¹²⁹⁹, tosin ”suomalaisen taiteilijan” identiteetti oli keskeisin. Aikalaisten ymmärtämättömyys kytkeytyy nousukkuuteen ja vieraaseen keskiluokkaiseen arvomaailmaan. Se on etäällä ”työväenluokkaisista” juurista, joita Reitalakaan ei määritellyt tarkemmin.

Rissanen matkoillaan kohtaama ”vieras porvarillinen maailma” edusti muuta kulttuuriympäristöä, johon tämä varhaistuotantonsa perusteella on sijoitettu yleensä. Myös Marjo-Riitta Simpanen on täsmentänyt käsitystä Rissanen ”välimaastoon” joutumisesta. Rissanen teki elämänsä valintoja ja taidettaan suhteessa sukupuoleensa, luokkaansa ja sosiaalisiin lähtökohtiinsa, koulutus- ja kulttuuritaustaansa. Hänelle merkityksellistä olivat olleet alkuun erityisesti rahvaan ja työväestön suomalaistuminen, ei niinkään Suomen valtiollinen itsenäistyminen. Myöhemmin, erityisesti 1920-luvulla, hän painotti kansallisia intressejä lähinnä ammattikuntansa edustajana, kuvataiteilijana. Tärkeä on muistutus siitä, että suomalaiseksi taiteilijaksi määritelty Rissanen vietti yli puolet elämästään ulkomailla.¹³⁰⁰ Se ei silti voinut olla este sille, että Suomesta muuttanut Rissanen olisi kokenut itsensä ”suomalaiseksi”. Estettä ei ollut sillekään, että hän sai merkityksen suomalaiskansallisen taiteilijana. Itsenäisen valtion snellmanilaisuutta valkoisen Suomen näkökulmasta tulkitsevassa ”miehekkään isänmaallisessa”¹³⁰¹ taidepolitiikassa Juho Rissanen asetettiin kansalliseksi keulakuvaksi. Olihan hän ”kansasta” noussut suomalainen ja suomenkielinen taiteilija.

Rissanen elämäntarina on kiehtonut lukuisia kirjoittajia, vuosikymmeniä hänen kuolemansa jälkeenkin. Ne toi valokeilaan jälleen 1970-luvulla myös vasemmistopainotteisesti ajankohtaistunut kuvataiteen realismi sekä kiinnostus kansalliseen taideperintöön ja Venäjä-suhteisiin. Jo mainittu Reitalan artikkeli liittyi Ateneumin keväällä 1973 esittämään Rissanen satavuotisnäyttelyyn, joka havahdutti muitakin kirjoittajia. ”Rissanen satavuotisnäyttely on lahja realismin ystäville”, *Helsingin Sanomien* kriitikko Markku Valkonen otsikoi arvionsa. Pikemmin kuin taiteilijan elämään, Valkonen keskittyi teoksiin analysoiden sitä, miten ”realismin todenkaltaiset piirteet” ilmenivät taiteilijan varhaiskauden teoksista.¹³⁰² Mutta myös elämäkerran ajateltiin kiinnostavan yleisöä. Kesällä 1977 Rissanen kotikaupungin Kuopion museo esitteli hänen teoksiaan kuopiolaiskokoelmista. Näyttelyn oli käynyt katsomassa *Helsingin Sanomien* kriitikko Eeva Siltavuori, jonka laaja, näyttävästi taitettu artikkeli oli saanut kimmokkeensa Reitalan tutkielmasta ja Pekka Tarkan silloin

¹²⁹⁸ Reitala 1973, 7–8.

¹²⁹⁹ Vrt. Hall 1999, 29–44. Hall kirjoittaa modernin subjektin synnystä ja kuolemasta suhteessa kansallisiin kulttuureihin.

¹³⁰⁰ Simpanen 1998, 5.

¹³⁰¹ Marja Jalava, ”Suomalaisuudella ei ole pysyvää perustaa”, *HS* 5.9.2011.

¹³⁰² Markku Valkonen, ”Rissanen satavuotisnäyttely on lahja realismin ystäville”, *HS* 20.5.1973.

tuoreesta väitöskirjasta kohteena Joel Lehtosen *Putkinotko*. Artikkelin suhteutti Rissasen taiteen realismiin lähinnä työväenluokkaiseen merkityssysteemiin, jonka juuret työntyivät Venäjälle. Se solmi yhteen akateemista tutkimusta, Rissasen taidetta ja lukuisia kertoja aiemmin kerrattua elämäkerrallista henkilöhistoriaa. Kokonaisuudesta rakentui nimeään myöten Rissas-representaatiolla jälleen kerran herkutteleva myyttinen keitos, ”Sven Dufva hyvässä seurassa”. Sitä olivat maustamassa Rissasen lukuisat savolaissutkaukset ja värikkääksi kuvailtu, myöhemmin niin mukavuudenhaluisena monessa kertomuksessa näyttäytynyt persoona.¹³⁰³ Työväenluokkaisuus oli tuolloin uutta suhteessa siihen asti toistuneeseen Rissasen talonpoikaiseen representaatioon. Se käänsi samalla esiin toisen näkökulman Suomen historiasta, johon kauan kotimaan ulkopuolella asuneen taiteilija Juho Rissasen vaiheet kytkeytyvät monella tavalla – paljon monipuolisemmin kuin representaatioissa yksinkertaistettujen luokka- ja säätyjakojen kautta.

¹³⁰³ Eeva Siltavuori, ”Sven Dufva hyvässä seurassa. Juho Rissanen Kuopiossa”, *HS* 22.7.1977.

LUKU VI LOPUKSI

Tämän tutkimuksen mukaan puhe vieraudesta/vieraista vaikutteista on kytkeytynyt Suomen taiteen modernismiin 1910–20 -luvulla. Se koskee erityisesti kahta sen ajan taidekentän keskiöön silloin asemoitua taiteilijaa, Helene Schjerfbeckiä (1862–1946) ja Juho Rissasta (1873–1950), joista molemmista ilmestyi tutkimusajankohtana taiteilijamonografia. Vierauspäpuheet ovat koskettelleet kumpaakin eri tavoin. On kyse sitten taiteilijan representaatiosta tai teoksista, vaikuttavia tekijöitä ovat olleet kulloisenkin puhujan viitekehys suhteessa nationalismiin, taidehistorian ja taidekentän hierarkiaan, antimodernismiin tai modernismiin sekä molempien viiteryhmät, sukupuoli, yhteiskuntaluokka, kieli- ja kulttuuriryhmä, sukupolvi ja ikä. Taiteilijoiden kohdalla tutkimusta jäsentäviä kriteerejä ovat olleet erilaiset jaot 1) sukupuolierityisyys – naistaiteilija, miestaiteilija – 2) kieli-, kulttuuriryhmä- ja luokkatausta – Helsingistä lähtöisin ollut, Hyvinkäällä vaatimattomasti elänyt ruotsinkielinen keskiluokkainen ja säätyläistäustasta lähtöisin oleva keski-ikäinen nainen, Kuopiosta Helsinkiin muuttanut suomenkielinen irtolaistaustainen nousukasmies – 3) molempien ikä 50–60 vuotta, taiteellinen läpimurto oli ollut jo 1800-luvun lopulla. Sukupuoli, luokka, kieli ja kulttuuritausta ovat määrittäneet samoin tutkimuksen kehykseksi hahmottuvan taidekentän muita toimijoita, joista useat ovat keskiluokkaisia, ruotsin- tai suomenkielisiä miehiä. Oma vaikutuksensa on ollut toimijoiden vivahteikkaalla suhtautumisella taidehistoriaan, modernismiin ja nationalismiin sekä merkityksenannon ajankohdalla ja yhteiskunnallisella tilanteella.

Tutkimustulokset ovat niveltyneet entuudestaan jonkin verran taidehistoriassakin tunnettuun menneisyyden ajanjaksoon. Täkäläistä modernismia on ilmentänyt se, että 1900-luvun alku oli voimakasta taiteilijakunnan kasvua, mikä liittyi sosiaalisen liikkuvuuden kannalta muutenkin vilkkaaseen kaupungistumisen ja teollistumisen prosessiin, joka koski etenkin naisia.¹³⁰⁴ Naisvaltaisuus on ollut tutkimuksen mukaan modernismiin kytkeytyvä edistysellinen piirre, jota osin konservatiiviset taidemarkkinat ovat kuitenkin seuloneet sukupuolittain. Kaikilla taiteilijoilla ei ollut tilaisuutta saada toimeentuloa taiteella ja teoksiaan esille. Miesvoittoisessa taiteilijakunnassa korostui proletaarihabitus ja naisvihamielisyys, mikä ei kuitenkaan kuvannut historiallista tilannetta. Miestaiteilijat olivat taidekentän yläluokkaa. Sen sijaan varsinkin nuorilla naistaiteilijoilla oli vaikeuksia päästä esille usein aggressiivisessa kilpailutilanteessa. Lähtökohdiltaan taiteilijat ovat edustaneet sen ajan Suomen lähes kaikkia yhteiskuntaryhmiä. 1910-luku oli modernien taidemarkkinoiden murrosaikaa, 1920-luvulla rakennettiin itsenäisen Suomen kansallista kulttuuria ja vahvistettiin taideinstituutioita. Ulossulkemisen tapoja oli monenlaisia.

¹³⁰⁴ Haapala 2007, 60–63.

Sodat seurauksineen ja muut murrokset – ensimmäinen maailmansota, sisällissota, Suomen itsenäistyminen ja taloudellis-poliittiset aaltoliikkeet – toivat vahvat sävynsä taidepuheen nationalistisiin näkökulmiin vieraudesta ja toiseudesta. Vierauden ja vieraiden vaikutteiden käsitteet määrittyvät siitäkin, että taidekaupan valtavirraksi seuloutunut myynti- ja näyttelymodernismi oli ekspressionismin suosiosta huolimatta maltillista ja kansallisesti painottunutta; osin se oli Ranskassa 1900-luvun alussa omaksutun ja klassisuutta korostavan akateemisen antimodernismin mukaista. Tutkimus on osoittanut, että myyttisenä puheena usein ilmenevä käsitys vieraista vaikutteista ei noudatellut välttämättä modernismi-antimodernismin jakolinjaa, vaan kehyksenä oleva yhteiskunnallinen tilanne vaikutti enemmän. Aika oli Euroopassa ja omalla tavalla Suomessa nationalismiherkkää, kansallisten ja kulttuuristen kytkösten määrittely voimakasta, pinnan alla ja välillä vahvemmin. Suomessa suosiota saanut klassinen antimodernikin oli vähitellen ylijäräinen¹³⁰⁵ suuntaus. Sen modernismikriittisyys on myös modernia.

Koko tutkimus on ollut vastaamista kysymykseen: miten myytti vieraista vaikutteista ilmenee tutkittavan ajan taidepuheessa? Pääkysymys on liittynyt myös muihin tutkimuskysymyksiin. Millaisten käytäntöjen tuloksena tietynlaiset merkitykset ja (modernia) taidetta ja taiteilijaa koskevat käsitykset ovat vakiintuneet (kansalliselle) taidekentälle? Miten käsitykset ilmenevät Helene Schjerfbeckin ja Juho Rissanen kohdalla? Miten sukupuoli ja yhteiskuntaluokka erottuvat kyseisenlaisesta modernismin taidepuheesta ja representaatiosta? Miten käsitykset tekijästä ovat vakiintuneet taidehistoriaan, etenkin kyseisiä taiteilijoita ja heidän työtään esittelevien elämäkertojen tarinoin. Tutkimuskysymykset ovat kytkeytyneet jo otsikkoon *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen. Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20 -luvuilla* ja koko tähän väitöskirjaan, jonka tavoitteena on ollut hahmotella kulttuurista syvärakennetta, jossa kyseinen ajankohta, 1910–20 -luvut, on eräänlainen menneisyyden solmukohta. Taidehistoriassa molemmat, Schjerfbeck ja Rissanen, kuuluvat yhä keskeisinä taiteilijoina kansalliseksi määritetyn kotimaisen taiteen kaanoniin. Heidät määriteltiin siihen eri syistä huolimatta siitä, että molemmat olivat taidemaalareita ja Schjerfbeck oli ollut jonkin aikaa Rissanen opettaja Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa 1890-luvun lopussa. Tutkimus on tarkastellut heitä yhteydessä kaanoniin, joka rakentui 1800-luvun lopussa ja vahvistui 1910–20 -luvuilla pysyen lähes muuttumattomana toiseen maailmansotaan asti. Usein se oli samalla kansallisesti suuntautunutta ja modernistista. Kaanon on tutkimuksen mukaan kuitenkin myyttinen rakenne.¹³⁰⁶ Molemmat taiteilijat – Schjerfbeck ja Rissanen – kuuluvat kaanoniin ja he ovat saaneet merkityksen elämäkerrallisina representaatioina, jotta tuottavat niin ikään myyttejä. Representaatioita ovat muokanneet etenkin kummastakin kirjoitettujen monografioiden elämä ja taide -tyyppiset elämäkertakertomukset, joihin niin ikään sisältyy monia myyttejä.

¹³⁰⁵ Urponen 2010.

¹³⁰⁶ Barthes 1994 (1957). Pollock 1999, 3–6, 9.

Vieraita vaikutteita: sukupuoli ja luokka

Tämän tutkimuksen mukaan 1910-20 -lukujen puheet vieraudesta ja vieraista vaikutteista ovat ilmenneet eri vivahtein riippuen siitä, onko kyse taidepuheesta vai taiteen markkinointipuheesta. Vaikka Schjerfbeckin teosten ajatuksellinen ydin oli paljolti Ranskassa, erotuksena puhtaan paletin maalausten ”ranskalaisesta”, vieraasta valosta, hänen maalauksiaan markkinoitiin väriasteikon pohjoisella, ”suomalaisella” valolla.¹³⁰⁷ Ne luokiteltiin ajatuksellisesti ekspressionismin piiriin, vaikka termiä ekspressionismi ei käytetty. Sen sijaan kriitikot erottivat niistä vähitellen vierautta, mikä taidetta pikemmin liittyi taiteilijan henkilöön, sukupuoleen, ikään sekä kieli- ja kulttuuriryhmään. Ruotsinkielisen, itsenäisessä Suomessa suomenruotsalaiseksi ja Hyvinkäälle erakoituneeksi määritellyn naistaiteilijan teoksista erotettiin hienostuneisuuden rinnalla korostuneen dekadentteja, heiveröisiä, jopa sairaalloisia rotupiirteitä. Schjerfbeckin teosten ensimmäisen maailmansodan aikaisissa ruotsalaisarviossa sairaalloisuus ja eleganssi kytkeytyvät kuitenkin taiteilijan ”suomalaisuuteen”.¹³⁰⁸ Schjerfbeckin taidetta on näin ollen arvotettu ja tulkittu paljon paitsi modernismin myös taiteilijalle esitetyn henkilön kehyksestä käsin. Taidetta määrittelee taiteilijamyöty, sen mukaisesti yksinäinen, erakoitunut, kärsivä ja vammaisen vanha nainen.

Tutkimuksen mukaan representaatio on määritellyt Schjerfbeckin taiteilijuutta kahtalaisesti. Ensinnäkin sukupuolitettuna ja nais erityisenä ”taiteilijattarena” toiseuttaen ja ruumiillisesti normittaen, toiseksi kärsimyksen kautta moderniksi neroksi määrittäen. Tutkimus on esittänyt, että Schjerfbeck-kirjoittelua voisi kutsua elämä ja kuolema -taidepuheeksi. Julkisuuspuheessa, so. julkaistussa taidekirjoittelussa, korostuvat maininnat ”unohtuneesta”, miltei kuolleesta taiteilijasta. Silti etenkin 1910-luvulla kotimaiset kriitikot ovat olleet nostamassa Helene Schjerfbeckiä monesti nerona pohjoismaisen, jopa maailman taiteen huipulle, tosin sukupuolivarauksella; lähes poikkeuksetta huomautettiin taiteilijan olevan nainen. Representaatio muotoutui samaan aikaan, kun kriitikkona aiemmin toiminut keräilijä Gösta Stenman oli aloittanut toimintansa modernina taidekauppiaana ja galleristina, jonka taiteilijoista Helene Schjerfbeck oli keskeisimpiä. Paljolti hänen aloitteestaan käynnistynyt julkaisutoiminta teki taiteilijarepresentaatioita tunnetuksi. Schjerfbeck-representaatio vahvistui, kun taiteilijan ystävä, metsänhoitaja Einar Reuter alias H. Ahtela julkaisi osin Stenmanin avulla ensimmäisen taiteilijamonografiinsa *Helena Schjerfbeck* vuonna 1917, vähän ennen tämän ensimmäistä yksityisnäyttelyä Stenmanin taidesalongissa Helsingissä. Tutkimus on osoittanut, että Reuterin tunnevoimaisen retorikan avulla hahmottelema Schjerfbeck-representaatio muistuttaa pyhimyskertomusta, jonka kaltaisiin Catherine M. Soussloff on rinnastanut taiteilijaelämäkerrat. Myyttinen kertomus ulottuu syntymästä

¹³⁰⁷ Ahtela 1917.

¹³⁰⁸ A. Brunius 1916. L. Wennervirta 1922. Vehmas 1945. Okkonen 1945.

kuolemaan, mahdollisesti jopa kuolemanjälkeiseen ikuisuuteen.¹³⁰⁹ Schjerfbeckin yhteydessä tiuhaan toistuva taidekirjoittajien kuolemapuhe saattaa liittyä juuri siihen. Toisaalta ruumiillistettu Schjerfbeck-representatio on toistunut sittemmin julkistetussa kirjoittelussa. Ääneen on lausuttu näin myös kansallisuusajatteluun kutoutunut modernin historian biovallan normi¹³¹⁰, jonka myötä keskiluokkaisesta (säätyläisestä) naisesta on tehty sairas, heikko ja hauras. Sen myötä Schjerfbeckin maalauksiakin on kuvailtu ruotsinkieliseen, vammaiseen ja kärsivään naisrepresentaatioon kytketyillä luonnehdinnoilla, joihin on liittynyt myös vihjauksia taiteilijan tuolloisesta iästä, yli 50-vuotiaasta uhkaavasta vanhuudesta ja kuolemasta, jopa dekadenssista. Biologisen sukupuolen myötä määriteltyn ruumiillisuuteen ja säätyyn kiinnittyneeseen representaatioon on liimautunut sopivasti myös naisen itsetunto-ongelmia. Tutkimustulos on näyttänyt myös yhteyden Michel Foucault'n teoretisoimaan historian syvärakenteeseen: heikon ja sairaan naisen sukupuolitettu merkityksenanto on toistunut Schjerfbeckin taidetta koskevassa kirjoittelussa sitkeästi, vaikka taiteilijan teoksista on eritelty toisaalta modernille maskuliiniselle taiteilijanerolle ominaisia piirteitä, määrätietoisuutta, aggressiivisuutta ja yksilöllisyyttä. Taidehistoriassa sairaus on paradoksaalisesti myös kärsivän modernin miestaiteilijanerona ominaispiirre.

Julkinen kuva Helene Schjerfbeckistä on näyttäytynyt erilaisena kuin kuva yksityisestä historiallisesta henkilöstä, jonka elämästä myös kirjeenvaihto kertoo valikoidusti. Kirjeissä puhuu itsenäinen ja määrätietoinen taiteilijasubjekti, joka on pyrkinyt eroon sukupuolierityisestä naistaiteilijakuvasta. Schjerfbeckille taiteilijuus oli neutraali identiteetti. Tutkimuksen lähiluennassa on esitelty vaihtoehtoisia näkökulmia tarkastella teoksia, joiden aiemmista merkityksenannoista on erottanut Schjerfbeckin sukupuolen, luokan, kulttuuriryhmän, kielen, iän sekä oletetun tai todellisen elämäkerran diskursiivisten käytäntöjen kautta tehtyjä tulkintoja. Schjerfbeck-representaation lähiluenta on liikauttanut tarkastelua myös hänen maalauksiinsa ja niistä tehtyihin tulkintoihin. Keskeisin analyysikohde on ollut Suomen taideyhdistykselle tilaustyö, vuoden 1915 omakuva, ”Mustapohjainen omakuva”, jota tutkimus on esitellyt julkisen Schjerfbeck-representaation vastakarvaisena lähiluentana. Se on avannut pelkistyneen, yksinkertaisen ja lähes julistemaisen maalauksen kerroksellisenä esityksenä. Kasvoille naamioitu itsetietoisuus korostaa taiteilijaidentiteettiä, mutta tehdyn tulkintaehdotuksen mukaan kuva kääntää sukupuolikriittisen katseen myös taiteilijan ihaileman 1800-luvun Pariisin taiteessa aikoinaan vahvistuneeseen moderniin prostituoitukylläiseen naiskuvaan, joka on modernin taiteen jähmeänä kyseenalaistettuja merkityksenantoja.

Tutkimuksen mukaan formalistisessa mielessä Schjerfbeckin teokset sovitettiin taidekentällä maltilliseen ja kansalliseen versioon ranskalaishenkisestä modernismista, niillä oli silti varhain jo markkina-arvoa. Muutenkaan tšekäläisen taidekentän keskiöön 1910-luvulla suodattuneet ”ismit” eivät ole olleet välttämättä korostetun avantgardistisia, mutta avantgarde-

¹³⁰⁹ Soussloff 1997, 36. Soussloffin käyttämä käsite ”absolute artist” kytkeytyy taiteilijan ominaisuudeksi ajateltuun jumalallisen luomisen lahjaan.

¹³¹⁰ Foucault 2010 (1976).

piirteitä on ollut kuitenkin taiteessa, jota jotkut kentän keskiössä samoin kuin kentälle pyrkineet ja sieltä ulossuljetut taiteilijat edustivat. Kentän keskiön taidepuheesta avantgarde kuitenkin oli seuloutunut pois, aina sitä ei ole edes nähty teoksissa. Schjerfbeckin teoksista ei erotettu sen usein väkivaltaisia ja rujoja piirteitä, vaan maalaukset tulkittiin usein sielukkaiksi, henkeviksi ja kauniiksi. Syynä on ollut taiteilijan sukupuoleen ja kulttuuriryhmään kytkeytyvä representaatio. Myös taiteilijalle määritelty luokka-asema on vaikuttanut keskiluokan arvomaailman mukaisesti merkityksenannon saaneessa taiteessa. Modernin ilmiöön liittyvä liikkuvuus ilmeni monen ihmisen kohdalla yhteiskunnallisena nousuna, mikä koski esimerkiksi Juho Rissasta. Rissanen saavutti kansallisen taiteilijan aseman. Tutkimus on osoittanut, miten hänen taiteilijanrepresentaationsa rajattiin taiteilijan lähtökohtien mukaiseen alaluokkaiseen kehykseen. Rissanen Ranskassa tekemää taidetta ei arvostettu, koska se ei vastannut hänestä rakentunutta myyttiä ”kaikkein kansallisimpana taiteilijana”. Myytti oli Rissasta määrittelevä normi.

Vuosisadan alussa läpimurtonsa tehnyt Juho Rissanen asui osan 1910-luvusta ja myös 1920-luvulla Tanskan lisäksi Ranskassa, jossa hän pääasiassa työskenteli akateemiseen klassisismiin suuntautuneiden taiteilijoiden teokset soveltavasti esikuvinaan. Ranskassa vielä silloin valtavirtaa olleen akateemisen klassismin piirteet eivät kuitenkaan ilahduttaneet kotimaan kritiikkiä, vaan Rissanen uutta taidetta väheksyttiin muun muassa liian pinnallisena ja kepeänä. Monet katsojat ovat vierastaneet sitä, että varhaisteosten aiempi piirroksellisuus oli hälventynyt ja maalausten sommitelmat rakentuivat murrettujen pastellisävyjen varaan. Tutkimuksessa on huomioitu, että myös maalausten klassista välimerellistä aihepiiriä oudoksuttiin. Samassa vitalismin hengessä työskentelivät kuitenkin myös muutamat muut kotimaiset taiteilijat. Rissanen osalle lankesi silti huomiota ja julkisia tilausteoksia 1900-luvun alun tapaan myöhemminkin, etenkin 1920–30 -luvun vaihteessa Suomen kansallisteatteriin ja Suomen Pankkiin. Rissanen oli ollut vuosisadan vaihteessa harvoja lähtökohdiltaan suomenkielisiä ja alaluokkaisia taiteilijoita, joka nousi nopeasti taidekentälle ”suomalaista” kansaa kuvaavilla maalauksillaan. Hän oli ollut ilmiönä sen suomalaisuusajan sosiaalinen tilaus, nousukas, mitä korostettiin jälleen 1920-luvulla, joskin hiukan eri painotuksin.

Vaikka maalausten ”ranskalaiset” mallitkin olivat Rissanen aiempien teosten tapaan maaseudun ja pienten paikkakuntien ihmisiä, Ranskasta kimmokkeita saaneissa maalauksissa nähtiin vieraita vaikutteita. Uusi väri-ilmaisu ja aihepiiri eivät sopineet jo 1900-luvun alussa omaksuttuun, nationalistisesti sävytyttyyn kansalliseen käsitykseen Rissanen ”suomalaisuudesta”. Kriitikko ja Rissanen monografian kirjoittaja Onni Okkonen oudoksui esimerkiksi maalausten ”veltoa kylläisyyttä”. Käsittelytapa ja aihepiiri olivat ristiriidassa sen kanssa, millaisena Okkonen halusi esitellä Rissanen ja hänen taiteensa, siis omaperäisenä ja alkuvoimaisena ”kaikkein kansallisimpana suomalaisena taiteilijana”. Okkonen kytikikin Rissanen myyttiseen suomalaiseen paratiisiin, jonne hän maalaili kielikuvillaan kahlitsematonta luontoa, alkukantaisten talonpoikien lapsekasta elämää.¹³¹¹ Merkityksenanto

¹³¹¹ Okkonen 1927.

kytketty samalla Okkosen näkemyksiin modernismista ja taidehistoriasta, samoin kuin taiteesta kehityksenä alhaalta ylöspäin, mihin liittyi biologian perua oleva käsitys Rissanen yhteiskuntaluokasta. Okkoselle Rissanen oli syntyperäinen primitiivi, jonka nousujohteinen ura kääntyi kuitenkin tämän eliittinäkökulmasta arvottaen laskusuuntaiseksi.

Tutkimus on tarkastellut Rissanen nousukkaan tietä, jossa nousu ylöspäin taiteilijaksi kytkeytyi 1900-luvun alun vilkkaaseen liikehdintään maalta kaupunkiin ja samalla modernin kansakunnan rakentumisprosessiin. 1800-luvun lopun köyhälistöön kuuluneen kuopiolaisen sekatyömiehen poika oli suomenkielisenä päässyt Helsingissä nopeasti Suomen taiteen eturiviin. Lisäarvoa olivat tuoneet tunnustukset 1900-luvun alun Pariisissa: kritiikin kiitokset vuoden 1900 maailmannäyttelyssä ja Pariisin syyssalongin ainainen mestarijäsenyys vuonna 1908. Tutkimus on eritellyt, että sosiaalisten lähtökohtien myötä asetettujen odotusten painaessa Rissanen on jäänyt hänestä jo varhain kirjoitetun taidehistorian kertomuksen myyttiseen välitilaan. Sitä määritteleviä piirteitä ovat suomenkielisyys, oletettu maaseudun kansanmiehen tausta sekä malli Albert Edelfeltin Vänrikki Stool -kuvituksen Sven Dufvalle, josta muotoutui vähitellen representaatio myös Rissasesta itsestään. Myös vieraiden vaikutteiden merkityksenanto on painanut. Rissanen myöhemmistä teoksista ei ole nähty varhaistuotannon kvaliteettia, koska se ei sopinut hänestä rakennettuun elämä ja taide -kertomuksen kansalliseen kertomukseen.

Tutkimus on keskittynyt Rissanen representaatioon ”suomalaisena” taiteilijana. Rissanen oli opiskellut useissa taidekouluissa ja kirjautunut silti taidehistoriaan myyttinä, itseoppineena taiteilijana, ”luonnon lapsena”, eräänlaisena variaationa Vasarin renessanssikertomuksen taiteilija Giottosta niin ikään myyttisenä luonnonlahjakkiaan ”paimenpojan topoksena”. Niinpä tulos on ollut, että taiteilijarepresentaatio Juho Rissanen sidottiin mieshahmona turmeltumattomaan ja villiin ”suomalaiseen” alkuperäiskansaansa. Näin ikuistui myös kansallisesti toiseutettu representaatio – humoristinen, koomisiin seikkailuihin taipuvainen antisankari. Historiallinen henkilö Rissanen ja representaatio Rissanen vuorottelevat. Rissanen kirjeenvaihdosta on voinut havaita vahvaa tahtoa päästä eroon vaatimattomasta taustasta ja kipeistä lapsuuden muistoista köyhässä perheessä. Samalla taiteilija tuotti itsekin aktiivisesti suomalaisen kansanmiehen representaatiota, johon hän sai kimmokkeita 1910–20 -luvuilla paljon luetusta Aleksis Kiven *Seitsemästä veljestä* -romaanista. Miesmallia lapsenomaiselle representaatiolle tarjosi niin ikään suosittu modernin taiteilijan arkkityyppi, Charles Baudelairin aikoinaan esittelemä lapsenomainen taiteilija G., jonka piirteet tämä on hahmotellut *Modernin elämän maalari* -esseessään¹³¹².

1910-luvun taiteessa rintamalinjoja ovat jakaneet lähinnä kaksi mannereurooppalaislähtöistä suuntausta, jälki-impressionismi (nk. valomaalaus) ja ekspressionismi, joista jälkimmäistä ei mainittu aina nimeltä. Tutkimuksesta on käynyt ilmi, miten jako sai sittemmin merkityksen kieli- ja kulttuuriryhmien välisenä merkityssysteeminä, joka kutoutui Suomen taidehistorian

¹³¹² Baudelaire 2001 (1859). Suom. Antti Nylén.

syvärakenteeseen vastakohtajakona kansainvälinen – kansallinen.¹³¹³ 1920-luvun institutionalisoituvassa taidepuheessa myös modernismia vierastava vihapuhe vahvistui vähitellen samaan aikaan, kun toisaalta moderni elämäntapa ja moderniteetti valtasivat alaa ihmisten arjessa maan yhteiskuntarakenteen muuttuessa. Itsenäisen valtion kansallisten rintamien järjestäytyminen vaikutti taidepolitiikkaan kuten myös vaikea taloudellinen tilanne. Keskustelu oli kiihkeää ja vähitellen nationalistista. Toisaalta kuorosta alkoivat vähitellen erottua myös modernia nykyajan ilmiönä ja sen uutta aikakäsitystä korostaneita uuden sukupolven avantgarde- ja urbaanipuheenvuoroja, jotka nekin osaltaan olivat poliittisia.¹³¹⁴ Taidekentän toimijoiden, taiteilijoiden, galleristien tai kriitikoiden taidepuhe erosi vähitellen toisistaan. 1920-luvun modernisoituvassa Suomessa modernismipuhe oli paradoksaalisesti myös moderni-kriittisyyttä, antimodernismia ja poliittisen tilanteen kehyksessä talonpoikaisissa traditioissa kiinni.¹³¹⁵ Samaan aikaan merkityksellisenä pidetty taide tarkoitti ympäri maata pystytettyjä sisällissodan valkoisten voittajien sankarimuistomerkkejä. Kun taidekentällä moderni-kriittisyys ilmeni esimerkiksi hengeltään ja ruumiiltaan terveeseen, vahvan etnisen ja kielellisen suomalaisen ja suomalaisuuden yhtenäisyyden korostamisena, merkityksenanto oli varsin kapea-alaista.

Tämä tutkimus on osoittanut, että kriteereissä oli vierauden kammoa, moninaisuuden sokeutta, tasa-arvon väheksymistä, keskinkertaistumisen ja naisistumisen pelon kytkemistä toisiinsa. Tämä kaikki on ilmennyt keskeisen tutkimusaineiston elämä ja taide -tyyppisistä taiteilijamonografioista, joissa taiteilijan teoksia luetaan usein tämän oletetun taiteilijaelämän ja sen myötä rakentuvan representaation kautta. Tutkimus on eritellyt, miten taiteilijakertomusten myyttiä rakentava kaava on peräisin vanhoista elämä ja taide – kertomuksista, jotka ulottuvat nykyajasta renessanssiin ja sieltä aina antiikkiin saakka.

Elämä ja taide -tarinat

Tulkintakohteita ovat olleet erityisesti taiteilijoita koskettelevat elämäkerralliset tarinat ja keskeistä tutkimusaineistoa molempia taiteilijoita esittelevät monografiat, Einar Reuterin alias H. Ahtelan kirja *Helena Schjerfbeck* (1917) ja Onni Okkosen kirjoittama *Juho Rissanen. Elämäkertaa ja taidetta* (1927). Niiden rinnalla on ollut muuta aineistoa, taiteilijoiden kirjeenvaihtoa mm. monografioiden kirjoittajien kanssa, elämäkerrallisia käsikirjoituksia, taiteilijoiden teoksia, valokuvia sekä sanoma- ja aikakauslehtien taidekirjoittelua. Kehyksenä on ollut Hayden Whiten näkökulma lukea historiografista kirjoittamista, Roland Barthes'n

¹³¹³ Ojanperä 1997.

¹³¹⁴ En tarkoita tässä yhteydessä puoluepolitiikkaa vaan ylipäättään keskustelua, joka tässä yhteydessä kytkeytyy moderniin ja (anti)modernismiin. Toisaalta voinee ajatella, että sisällissodan jälkeisessä maassa osa väestöstä – rintamalinjojen toiselle puolelle jääneet – oli menettämässä puhemahdollisuutensa, kansallisvaltion demokraattisesta kehityksestä huolimatta. Ks. Rossi 1999, 11-13. Rossi näkee politiikan valtasuhteissa tapahtuvina tekoina, joihin myös merkityksenanto ja huomionohjaaminen kuuluvat. Vrt. Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Gaudeamus. Helsinki.

¹³¹⁵ Kuisma 2007, 34-37.

käsite myytti sekä feministinen elämäkerta- ja nationalismitutkimus. Yksi tutkimusmenetelmistä on ollut diskurssianalyysi, jonka konstruktivismiin tämäkin tutkimus paljolti nojaa. Tutkintatulokset, representaatiot ja myytit ovat asettuneet myös Foucault'n genealogian puitteisiin; keskeinen tekijä on ollut yksilöitä normittava moderni biovalta. Tutkimus on näyttänyt, miten se näissäkin tapauksissa on vaikuttanut määrittelyyn seksuaalisuudesta, sukupuolesta, luokasta, etnisestä ryhmästä ja kielestä, elämästä ja kuolemasta, sairaudesta ja terveydestä. Kehyksenä ollutta taidekenttää tutkimus on rakentanut mukaillen Pierre Bourdieun sosiologista mallia, jolla on kytköksensä yhteiskuntaluokkaan, etenkin taiteen merkityksenantoa määrittelevään keskiluokkaan. Mutta koska näkökulmani on feministinen, tarvetta on ollut myös muille kehyksille, kuten Beverly Skeggsin nykytutkimuksille, joista olen löytänyt tienviittoja myös menneisyyteen kohdistuville tulkinnoilleni. Mainittujen kehysten kautta olen eritellyt aineiston taidepuheesta normaalidiskurssia tai ortodoksaa, taidekentän vallitsevaa tulkinta- ja arvottamistapaa¹³¹⁶ merkityksellistää sekä taiteilijat että heidän teoksensa. Näin ollen tutkimus on osoittanut myös sen, miten taide- ja markkinointipuheen käytänteet kytkeytyvät taiteen merkityksenannon prosesseihin. Tässä tutkimuksessa ne ovat olleet paljolti institutionaalisia. Kun 1910-luvun merkityksenannot kytkeytyivät taidekauppaan ja -markkinoihin, 1920-luvulla etusijalla olivat suomalaiskansalliset tavoitteet, jotka välittyvät taidepuheen representaatioista ja myyteistä. Rakentuva kansakunta Suomi tarvitsi taiteilijaneroja ja vaihtoehtoisia -sankareita.

Taiteilijaelämäkertoihin kytkeytyy myös taiteen tekijäproblematiikkaa, sillä elämäkerralliset taiteilijakertomukset kiinnostavat lukijoita yhä. Tutkimus on osoittanut monin tavoin, että fiktionkaltainen elämäkerta eli taiteilijamyytti vaikuttaa myös siihen, miten taidetta tulkitaan taiteilijan oletetun elämän kautta. Näkökulma myös harhauttaa katsetta. Teokset nähdään vain taiteilijaelämän kehyksessä sen sijasta, että niitä tarkasteltaisiin kytköksessä taiteen konventioihin, osana taiteen monien merkitysten intertekstuaalista kenttää. Ongelma on sen verran mielenkiintoinen, että siitä riittää ainesta moniin lisäksymyksiin myös jatkossa. Sillä myös taiteilijat osallistuvat subjektipositiostaan käsin myytin tuottamiseen ja representaatioiden rakentamiseen. Taiteilija pyrkii näin pitämään myös tulkinnan langat omissa käsissään.¹³¹⁷ Michael Anne Holly totesi muutama vuosi sitten, että elämäkerran kirjoittaminen ei ole kronologian laatimista vaan osoitus elämästäkin suuremmasta metafyyysisestä sitoutumisesta. Se haastaa kirjoittajaa ja tutkijaa, on tämä sitten taidehistorioitsija tai astronomi, sillä taidehistorian tutkimus on Hollysta kuin tähtitiedettä. Kohteet ovat valovuosien päässä jossakin menneisyydessä, kuolleita ja poissa, ja silti ne voi sytyttää palamaan, ainakin hetkeksi.¹³¹⁸

¹³¹⁶ Lähteenmäki 2007, 71. Tuuli Lähteenmäen mukaan kyse ei välttämättä ole yhteiskunnassa vallitsevasta arvottamistavasta vaan ennen kaikkea taidekentän taidepuheesta.

¹³¹⁷ Tekijän problematiikasta Foucault 1998 (1969), 299–314. Ks. myös Sakari 2003, 205–225. Kurikka ja Pynttari 2006, 7. Koivisto 2006, 275–302. ”Tekijän ylösnousemuksen” päähenkilönä Pirkko Saisio, Ks. Koivisto 2012, 16. Autofiktiosta. Ojanperä 2010, 21–23.

¹³¹⁸ Holly 2004, 222–224.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Archives de Salon d'automne. Paris. (ASA)

Catalogue. Salon d'automne, 6ème exp. 1er Octobre au 8 Novembre, 1908.

Bibliothèque national français, Paris-Richelieu (BNF).

Salon d'automne. Catalogue illustré de l'exposition d'art Finlandais, 1908. Preface Magnus Enckell.

Gallen-Kallelan museo, Espoo (GKM)

Akseli Gallen-Kallelan kirjekokoelma.

Helsingin yliopiston kirjasto. (HYK.)

Kallio, Rakel 1993. Kaipuu puhtauteen. Onni Okkosen taidekäsityksen tarkastelua. Taidehistorian lisensiaatintyö, Helsingin yliopisto.

Kallio, Rakel 1986. Onni Okkonen taidekriittikona. Taidehistorian pro gradu, Helsingin yliopisto.

Kivirinta, Marja-Terttu 2006. Juho Rissanen ”suomalaisena” taiteilijana. Taidehistorian pro gradu, Helsingin yliopisto.

Pusa, Erja 1988. Akseli Gallen-Kallelan taiteen Afrikka-kausi 1909-1910. Taidehistorian pro gradu, Helsingin yliopisto.

Jyväskylän yliopisto. Taiteen ja ja kulttuurintutkimuksen laitos (JY/TKTL)

Jämsänen, Auli 2001. Proletaarit ja senaattorimamsellit. Suomen taideyhdistyksen Helsingin piirustuskouluun vuosina 1902-04 kirjoittautuneiden sosiaalinen tausta. Lisensiaatintutkimus. Jyväskylän yliopiston taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos.

Simpanen, Marjo-Riitta 1998. Juho Rissanen taiteen suomalaisuus 1800-luvun lopulta 1920-luvun alkuvuosiin. Yhteenvedoista, erillisartikkeleista ja julkaisuista koostuva lisensiaatintyö.

Kansallisgalleria. Arkistokokoelmat, Leikekokoelma ja Kuvapalvelu (KG)

Leikekokoelma. Leikekirjojen aikakausi- ja sanomalehtiaineisto vuosilta 1900–1930.

Gösta Stenmanin arkisto. Helene Schjerfbeckin kirjeet Gösta Stenmanille. Stenmanin taidesalongin leikekirja. Gösta Stenmanin arkisto.

Onni Okkosen käsikirjoituskokoelma. Okkonen, Onni. Käsikirjoitukset Juho Rissanen elämäkertaa varten. Juho Rissanen kirjeet ja huomautukset. Juho Rissanen papintodistukset.

Pohjanmaan museo, Vaasa

Helene Schjerfbeckin kirjeet Karl Hedmanille 1918–1937.

Åbo Akademin kirjasto (ÅAB)

Helene Schjerfbeckin kirjeet Einar Reuterille vuodet 1915-1917. Kokoelma Helene Schjerfbeck.

SANOMALEHDET

Argus (A), Helsingin Sanomat (HS), Hufvudstadsbladet (Hbl), Ilta-Sanomat (IS) 1956, La Liberté (LL), Nya Pressen (NP), Suomalainen Kansa (SK), Uusi Aura (UA), Uusi Päivä (UP), Uusi Suometar (US), Åbo Underrättelser (ÅU).

RADIOTALTIOINNIT

Kalle Haatanen. Mika Siironen haastattelussa. 21.2.2013. Yle radio 1. www.yle.fi/areena.

VERKKOJULKAISU

Kivirinta, Marja-Terttu 2012. Biographical narrating as Empirical Material: Juho Rissanen. A Representation of Recycled Art and Life Stories. *TAHITI verkkojulkaisu* 4/2012. *Dossier*. Taidehistorian seura. Helsinki.

PAINETUT LÄHTEET, KIRJALLISUUS ja E-thesis-julkaisut

Academies, Pompiers, Official Artist and the Arrière-garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960, 2009. Edited by Natalie Adamson and Toby Norris. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle upon Tyne, UK.

Adamson, Natalie and Norris, Toby 2009. Introduction. Teoksessa *Academies, Pompiers, Official Artist and the Arrière-garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960*. Edited by Natalie Adamson and Toby Norris. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle upon Tyne, UK.

Ahlbäck, Anders 2010. Sotasankaruus miehuuden esikuvana. Jääkäriupseerit ja suomalainen sotilaskoulutus. *Kirjoituksia sankaruudesta*. Toim. Ulla-Maija Peltonen ja Ilona Kemppainen. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1283. Tiede. SKS. Helsinki.

Ahlström-Taavitsainen, Camilla 1984. Pariisi 1908. *Sateenkaaren värit. Suomalaista maalaustaidetta noin vuosilta 1909-1915*. Suomen taideakatemia näyttely- ja tiedotusosasto. Suomen taideakatemia 76/1984. Helsinki.

Ahtela, H, 1917a. *Helena Schjerfbeck*. Helsinki.

Ahtela, H, 1917b. *Katselija. Helena Schjerfbeck 1879-1917*. Stenmans konstsalong – Stenmanin taidesalonki. Helsinki.

H. Ahtela, ”Helena Schjerfbeck”, *Suomen Kuvalehti* 37/1917.

Ahtela, H. 1945. *Taiteilijan kamppailu. Eräitä taiteen kiihkeimpiä etsijöitä*. Helsinki. Porvoo.

Ahtela, H. 1951. *Helena Schjerfbeck. Kamppailu kauneudesta*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.

Ahtela, H. 1953. *Helena Schjerfbeck*. Helsingfors.

Ahtela, H. 1970. *Kauneutta tavoittamassa*. Hämeenlinna.

Ahtiainen, Pekka ja Tervonen, Jukka 1996. *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat. Matka suomalaiseen historiankirjoitukseen*. Suomen historiallinen seura. Helsinki.

Ahtola-Moorhouse, Leena 1989. Juho Rissasen monumentaalinen kansankuva. Teoksessa *Ars Suomen taide 4*. Päätoimittaja Salme Sarajas-Korte. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Ahtola- Moorhouse, Leena 2000. *Helene Schjerfbeck. Ja kukaan ei tiedä millainen olen. Helene Schjerfbeckin Omakuvat 1878-1945*. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki.

Ahtola-Moorhouse, Leena 2001. Ystävyyden ulottuvuuksia. Teoksessa *Einar Reuter ja Helene Schjerfbeck. H.Ahtela ja Helene Schjerfbeck*. Toim. Pirjo Immonen. Kajaanin taidemuseo ja Pohjoinen. Kajaani.

Ahtola-Moorhouse, Leena 2006. Taide-elämää nuorena tasavallassa. Teoksessa *Dukaatti. Suomen taideyhdistys 1846-2006*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Alapuro, Risto 1973. *Akateeminen Karjala-Seura. Ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvulla*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo. Helsinki.

Alapuro, Risto – Stenius, Henrik 1987. Kansanliikkeet loivat kansakunnan. Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds, Henrik Stenius. Kirjayhtymä. Helsinki.

Alapuro, Risto – Sulkunen, Irma 1987. Raittiusliike ja työväen järjestäytyminen. Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds, Henrik Stenius. Kirjayhtymä. Helsinki.

Alasuutari, Pertti 1999. *Post-patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Vastapaino. Tampere.

Albert Edelfelt nuorelle taiteilijaystäväilleen. Nuori Suomi 1905. Helsinki.

Albert Edelfelt ja Vänrikki Stoolin tarinat, 1998. Toim. Maritta Pitkänen, Marketta Tamminen. Gösta Serlachiuksen taidemuseo ja Porvoon museo. Helsinki.

Anderson, Benedict 2007 (1983). *Imagined Communities*. Verso. London.

Anttonen, Erkki 2004a. Strindbergin taidesalonki maailmansotien välisenä aikana. Teoksessa *Salon Strindberg. Helsinkiläisen taidegallerian vaihteita*. Kuvataiteen keskusarkisto 10. Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Anttonen, Erkki 2004b. Vänrikki Stoolin tarinoiden kuvitus. Teoksessa *Albert Edelfelt 1854–1905*. Juhlakirja. Ateneumin taidemuseo. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Anttonen, Erkki 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Arell, Berndt 1992. Helene Schjerfbeck ja taidekauppiaas Gösta Stenman. Teoksessa *Helene Schjerfbeck*. Ateneum. Helsinki.

Art in Paris 1845-1862. Salons and other Exhibitions. Reviewed by Charles Baudelaire. Translated and edited by Jonathan Mayne. Phaidon. Oxford.

Art and the State. *Art Worlds*. University of California Prss. Berkely. Los Angeles. London.

Audinet, Gérard 2000. Suisse, Écosse, Finlande, Belgique: 1907-1913. Périphéries fauves. Teoksessa *Le fauvisme ou "l'épreuve du feu". Éruption de la modernité en Europe*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Paris musées.

Aurasmaa, Anne 2003. Pieni huomautus genius-käsitteeseen. Taiteilijaneroudesta Agrippa Nettelshheimiläisen valaisemana. Teoksessa *Volare, Intohimona kuvataide. Juhlakirja Jukka Ervamaalle*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Toim. Anne Aurasmaa. Taidehistorian seura. Helsinki.

Austin, John Langshow 1962. *How to do things with words*. Sarja: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Cambridge, MA. Harvard University Press.

Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen, 2004 (1996). Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Étienne Avenard, "Salon d'automne". *Art et Décoration*, Novembre 1908.

Bal, Mieke 1994. *Light in Painting: Dis-seminating the Art History*. Teoksessa *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Toim. Peter Brunette ja David Wills. Cambridge University Press. Cambridge, New York and Victoria, Australia.

Bal, Mieke 2006 (1991). *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*. Amsterdam Academic Archive. Amsterdam University Press. Amsterdam.

Bal, Mieke 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. Routledge. New York. London.

Bal, Mieke 1999. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. Toronto.

Bal, Mieke 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press. Toronto. Buffalo. London.

Barthes, Roland 1994 (1957). *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Eurooppalaisia ajattelijoita -sarja. Gaudeamus. Helsinki.

Barthes, Roland 1993 (1968). *Tekijän kuolema*. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomennoksen toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino. Tampere.

Barthes, Roland 1993 (1971). *Tekstin teoria*. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomennoksen toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino. Tampere.

Barthes, Roland 1973. *Le Plaisir du texte*. Essais. Éditions du Seuil. Paris.

Baudelaire, Charles 1989 (1863). *Modernin elämän sankaruudesta*. Suom. Kimmo Pasanen. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia – fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Kustannus OY Taide. Helsinki.

Baudelaire, Charles 2011 (1859). *Les Fleurs du Mal. Pahan kukat*. Suom. Antti Nylén. Sammakko.

Baudelaire, Charles 2011/2001 (1857–1861). *Modernin elämän maalari*. Teoksessa *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Desura, 175-227.

Benjamin, Walter 1983 (1969). *The Paris of the second empire in Baudelaire*. Teoksessa *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in The Era of High Capitalism*. Translated from the German by Harry Zohn. Verso Editions. London.

Benjamin, Walter 1986 (1939). *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. Suom. Antti Alanen. Kustannus Oy Odessa. Helsinki.

Benjamin, Walter 1986 (1955). Pariisi 1800-luvun pääkaupunki. Suom. Keijo ja Ossi Rahkonen. Teoksessa *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto 1986. Helsinki.

Benjamin, Walter 1998 (1928). *The Origin of German Tragic Drama*. Translated John Osborn. Verso. London. New York.

Benjamin, Walter 1999 (1931). Little History of Photography. Teoksessa *Selected writings 1927–1934*, vol 2. Toim. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith. Translated in English by Edmund Jephcott & Kingsley Shorter. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, Walter 1989 (1972, 1977, 1977) *Messiaanisen sirpaleita*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Kansan sivistystyön liitto. Helsinki.

Berger, John 1985 (1965). *Picasson nousu ja tuho*. Love-kirjat. Helsinki.

Bergström, Lea 2001. Vuoristoilmaa ja eläviä kuvia. Helene Schjerfbeckin Hyvinkää. Teoksessa *Helene Schjerfbeck. Taikavuorella. Muutoksen vuodet 1902–1925*. WSOY. Helsinki.

Bhabha, Homi K. 1990. DissemiNation. Time, Narrative and the Margins of Modern Nation. Teoksessa *Nation and Narration*. Toim. Homi K. Bhabha. Routledge. London. New York.

Bond, Anthony and Woodall, Joanna 2005. *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. National Portrait Gallery, London. Art Gallery of New South Wales, Sydney.

Blanchar, Pascal; Boëtsch, Gilles; Snoep Jacomijn, Nanette 2011. *L'invention du sauvage*. Musée Quai Branly. Paris.

Bourdieu, Pierre 1985. *Sosiologian kysymyksiä*. Käännös J.P. Roos. Vastapaino. Tampere.

Bourdieu, Pierre 1986 (1979). *Distinction. A Social critique of the judgement of taste*. Routledge&Kegan Paul. London and New York.

Bourdieu, Pierre, ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”, *Taide* 1/1987. Suom. Raija Sironen.

Bourdieu, Pierre 1998 (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Essais. Éditions du Seuil. Paris.

Bourdieu, Pierre 1998 (1994). *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. Mika Siimes. Vastapaino. Tampere.

Bourdieu, Pierre 2003 (1993/1983, 1986). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Polity Press. Cambridge.

Bourdieu, Pierre 2005 (1998/1992). *The Rules of Art*. Polity press. Cambridge.

Bourdieu ja minä, 2006. Toim. Semi Purhonen ja J.P. Roos. Vastapaino. Tampere.

Bourdieu, Pierre et Darbel, Alain 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Les editions de minuit. Paris.

Brauer, Fae 2009. One Friday at the French Artists' Salon. Pompiers and Official Artists at the the Coup de Cubisme. Teoksessa *Academies, Pompiers, Official Artist and the Arrière-garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960*. Edited by Natalie Adamson and Toby Norris. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle upon Tyne, UK.

Burgin, Victor 1987/1986 (1976). Modernism in the work of Art. Teoksessa *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Macmillan Education. London.

Butler, Judith 2006 (1990). *Hankala sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Gaudeamus. Helsinki.

Bürger, Peter 1989 (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Translation from the German by Michael Shaw. Theory and History of Literature. Volume 4. University of Minnesota Press. Minneapolis.

Cézanne 1995. Catalogue d'exposition à Grand Palais. Paris.

Clair, Jean 2005. Une mélancolie faustienne. Teoksessa *Mélancolie genie et folie en Occident*. Sous la direction de Jean Clair. Galerie National du Grand Palais, Paris. Vastaava toimittaja Catherine Marquet. Grand Palais. Paris.

Clark, Timothy 1984. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*. Thames and Hudson. London.

Clark, Timothy 1985 (1992/1997) The Painting of Modern Life. Teoksessa *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. Edited by Francis Frascina and Jonathan Harris. Phaidon Press Limited. London.

Compagnon, Antoine 2005. *Les Antimodernes des Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Editions Gallimard. Paris.

Danto, Arthur 1994. Foreword. *The Author, Art, and The Market. Rereading the History of Aesthetics*. By Martha Woodmansee. Columbia University Press. New York.

Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture, 1994. Edited by Peter Brunette & David Wills. Cambridge University Press.

Derrida, Jacques 2003. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Gaudeamus. Helsinki.

Dyer, Richard 1992. *The Matter of Images*. Essays on Representation. Routledge. London.

Elomaa, Hanna 2011. Henkilökohtaista ja ammatillista. Ruotsinkielisten modernistikirjailijoiden kirjeenvaihtoa 1920-luvulta 1940-luvulla. Teoksessa *Kirjeet ja historian tutkimus*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen. SKS. Helsinki.

Emerling, Jae 2005. *Theory for Art History*. Routledge. New York. Oxon.

Endicott Barnett, Vivian 1990. *Kandinsky och Sverige*. Översättning Lars Håkan Svensson. Malmö konsthalls katalog nr 134. Moderna museets katalog nr 231. Malmö konsthall. Moderna museet. Malmö. Stockholm.

Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 15. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Eskola, Katariina 1991. Kulttuurituotteiden vastaanotto taiteensosiologisesta näkökulmasta. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Gaudeamus, 1991.

Le fauvisme ou "l'épreuve du feu". Éruption de la modernité en europe, 2000. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Paris musées. Paris.

Felski, Rita 1995. *The Gender of Modernity*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.

Feminism after Bourdieu, 2004. Edited by Lisa Adkins and Beverley Skeggs. Blackwell publishing. The Sociological Review. Oxford, UK and Malden, USA.

Feministinen tietäminen, 2004. Keskustelua metodologiasta. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Fewster, Derek 2006. *Visions of Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Studia Fennica Historica. Finnish Literature Society. Helsinki.

Finne, Hilikka, "Nainen kuvaamataiteilijana", *Naisten lehti* 10/1921, 152.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois Yves-Alain & al 2004. *Art since 1900*. Thames & Hudson. London.

Foucault, Michel 2009 (1966). Michel Foucault et les Ménines de Diego Vélasquez. (Julkaistu alun perin "Les suivantes" in *Les Mots et les Choses*, Gallimard. Paris 1966.) Teoksessa *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art*. Choisis et commentés par Pierre Sterckx. Beaux-Arts Éditions, TTM Éditions. Paris.

Foucault, Michel 1998 (1969). What is an Author? Teoksessa *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Edited by Donald Preziosi. Oxford History of Art. University Press. Oxford.

Foucault, Michel 2005 (1969). *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Vastapaino. Tampere.

Foucault, Michel 1998 (1994/1971). Nietzsche, genealogia, historia. Suom. Jussi Vähämäki. Teoksessa *Foucault/Nietzsche*. Tutkijaliiton julkaisu 89. Tutkijaliitto. Helsinki.

Foucault, Michel 2000/1980 (1975). *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Kieliasun tarkistanut Jukka Kemppinen. Otava. Helsinki.

Foucault, Michel 2010/1998 (1976, 1978). *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus. Helsinki.

Freud, Sigmund 2005. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Vastapaino. Tampere.

Friedlander, Eli 2012. *Walter Benjamin. A Philosophical Portrait*. Harvard University Press. Cambridge Massachusetts. London England.

Frigård, Johanna 2008. *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900-1940*. Biblioteca Historica 114. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 23. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Suomen valokuvataiteen museo. SKS. Helsinki.

The Flâneur, 1994. Edited by Keith Tester. Routledge. London and New York.

Geffroy, Gustave 1920. *Constantin Guys. L'historien du second empire*. L'éditions G. Cres et C. Paris.

Giles, Judy 2004. *The Parlour and the Suburb. Domestic Identities, Class, Femininity and Modernity*. Berg. Oxford. New York.

Gordon, Donald E. 1987. *Expressionism. Art and Idea*. Yale University Press. New Haven and London.

Gordon, Tuula 2002. Kansallisuuden sukupuolittuneet tilat. Teoksessa *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen. Vastapaino. Tampere.

Gordon, Tuula 2008. Feministinen materialismi. Teoksessa *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Vastapaino. Tampere.

Grenier, Catherine 2013. Une histoire de l'art mondiale. A history of global art. Teoksessa *Modernités plurielles 1905-1970*. L'exposition. Exhibition. Centre Pompidou. Paris.

Guercio, Gabriele 2006. *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.

Gustavsson, Martin 2002. *Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920-1960*. Ekonomisk-historiska institutionen. Stockholms universitet. Stockholm.

Gutman, Laura 2013. Kalypso, Antigone ja Afrodite – oletus klassismin merkityksestä. Teoksessa *Art Deco - ja taiteet – i konsten – and the Arts. 1905-1935 France – Finlande*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Haapala, Leevi 2011. *Tiedostumaton nykyaikataiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykyaikataiteessa*. Kuvataiteen keskusarkisto 22. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Haapala, Pertti 1986. *Tehtaan varjossa. Teollistuminen ja työväestön muodostuminen Tampereella 1820-1920*. Osuuskunta Vastapaino. Tampere.

Haapala, Pertti 2007. Kun kaikki alkoi liikkua. Teoksessa *Suomalaisen arjen historia. Modernin Suomen synty*. Weilin+Göös. Espoo.

Hall, Stuart 2002 (1999). *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Vastapaino. Tampere.

Hapuli, Ritva; Koivunen, Anu; Lappalainen, Päivi ja Rojola, Lea 1992. Uutta naista etsimässä. Teoksessa *Vampyyrinainen ja kenkkuniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toimittanut Tapio Onnela. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Hapuli, Ritva 1992. ”Ja huulissa pari pisaraa verta”: Vampyyri kohtalokkaan naisen kuvastossa. *Vampyyrinainen ja kenkkuniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toimittanut Tapio Onnela. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Hautala-Hirvioja, Tuija 2001. Kauneuden etsijä – H. Ahtela. Teoksessa *H. Ahtela ja Helene Schjerfbeck*. Toim. Pirjo Immonen. Kajaanin taidemuseo. Pohjoinen. Kajaani.

Hautamäki, Irmeli 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Gaudeamus. Helsinki.

Hautamäki, Irmeli 1995. *Marcel Duchamp. Modernin identiteetin ja taideteoksen ongelma*. Helsinki.

Hekanaho, Pia Livia 2006. Tove Jansson, Marguerite Yourcenar, Gertrude Stein ja naisneron paikka. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS. Helsinki.

Helén, Ilpo 1995. Michel Foucault’n valta-analytiikka. Teoksessa *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Toim. Risto Heiskala. Gaudeamus. Helsinki, 273.

Helén, Ilpo ja Jauho, Mikko (toim.) 2003. *Kansalaisuus ja kansanterveys*. Gaudeamus. Helsinki.

Helene Schjerfbeck. Ateneum 1992. Helsinki.

Helene Schjerfbeck 150 vuotta, 2012. Näyttelyluettelo. Päätoimittaja Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin taidemuseo. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Helene Schjerfbeck. Silti minä maalaan. Taiteilijan kirjeitä Maria Wiikille. Toim. Lena Holgér. SKS. Helsinki, 2011.

Helene Schjerfbeckin ajatuksia taiteesta ja elämästä, 1992. Toim. Marjatta Levanto. WSOY. Helsinki.

Henttonen, Maarit 2009. *Kansakunnan parhaaksi. Suomalaiset naisten ja lastensairaalat 1920-40-luvulla arkkitehtonisena, lääketieteellisenä ja yhteiskunnallisena suunnittelukohteena*. SKS: Historiallisia tutkimuksia 247. Helsingin kaupunginmuseon tutkimuksia ja raportteja 2/2009. Helsinki.

Pierre Hepp, "Le Salon d'automne". *Gazette des Beaux-arts*, 50/1908.

Hjelm, Camilla 2009. *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong*. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Hobsbawm, Eric 1999 (1983). Introduction: Inventing Traditions. Teoksessa *The Invention of Tradition*. Edited Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge University Press. UK.

Holgér, Lena, 1988. *Helene Schjerfbeck. Elämä ja taide*. Helsinki.

Holgér, Lena 1992. *Uskaltaa ja onnistua. Helene Schjerfbeckin kamppailu taiteensa puolesta 1892-1917*. Helene Schjerfbeck. Ateneum. Helsinki.

Holgér, Lena 1997. Kansainvälinen vaikutus. *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, maisemia, asetelmia*. Toim. Lena Holgér. Suom. Marja Alopaeus. Otava. Helsinki.

Holgér, Lena 2011. *Silti minä maalaan. Taiteilijan kirjeitä Maria Wiikille*. Suom. Laura Jänisniemi. Suomalaisen kirjallisuuden seura SKS. Helsinki.

Holly, Michael Anne 2003. Mourning and Method. Teoksessa *Compelling visuality – the work of art in and out of history*. Toim. Claire Farago & Robert Zwijner. University of Minneapolis Press. Minneapolis, MN. USA.

Holly, Michael Anne 2004. What is Research in Art History anyway? Teoksessa *Rakkaudesta kaupunkiin. Riitta Nikulan juhla kirja. For Love of the City. Festschrift to Riitta Nikula*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 28. Toim. Kirsi Saarikangas, Hanne Wikström. Taidehistorian seura. Helsinki.

hooks, bell 1995 (1992). Mustat naiskatsojat ja naiskatse. Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikka*. Toim. Leena-Maija Rossi. Gaudeamus. Helsinki.

Huusko, Timo 2000. Suomalaisuuden uudet kasvot. Modernismi 1900-luvun alun suomalaisessa maalaustaiteessa. Teoksessa *Tuntematon horisontti. Suomalaista taidetta 1870–1920*. Ateneumin julkaisut no 20. Helsinki.

Huusko, Timo 2001a. Dekoratiivisuus. Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin taidemuseo 2001. Helsinki.

Huusko, Timo 2001b. Taiteilija. Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin taidemuseo 2001. Helsinki.

Huusko, Timo 2007. *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriitikkissä 1908-1924*. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Hämäläinen-Forslund, Pirjo 1994. Helene Schjerfbeck, prinsessa ja kerjäläistytö. Teoksessa *Seitsemän tietä taiteeseen. Maalareiden kehityskertomuksia*. Kirj. Pirjo Hämäläinen-Forslund. WSOY. Helsinki.

Hämäläinen-Forslund, Pirjo 1994. Juho Rissanen, nälkävuosien lapsenlapsi. Teoksessa *Seitsemän tietä taiteeseen. Maalareiden kehityskertomuksia*. Kirj. Pirjo Hämäläinen-Forslund. WSOY. Helsinki.

Hämäläinen-Forslund, Pirjo 2001. Yksinäisyys seisoo suurena ja syleilee minua. Helene Schjerfbeckin kuusi roolia. Teoksessa *Helene Schjerfbeck. Taikavuorella. Muutoksen vuodet 1902–1925*. WSOY. Helsinki.

Härkönen, Juho 2010. Sosiaalinen periytyvyys ja sosiaalinen liikkuvuus. Teoksessa *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa, 2010*. Toim. Jan Erola. Gaudeamus. Helsinki.

Häyrynen, Maunu 2005. *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen. Suomalaisen kirjallisuuden seura*. Helsinki.

Ihanus, Juhani 1994. *Vietit vai henki. Psykoanalyysin varhaisvaiheet Suomessa*. Yliopistopaino. Helsinki.

Immonen, Kari; Mäkinen, Katriina ja Onnela, Tapio 1992. Kaksikymmenluku – oliko sitä. Teoksessa *Vampyyrinainen ja kenkkuniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toimittanut Tapio Onnela. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Immonen, Kari 2001. Uusi kulttuurihistoria. Teoksessa *Kulttuurihistoria*. Turku.

Isomäki, Irmeli 2004. Näyttelyhistoria 1913-2003. Teoksessa *Salon Strindberg. Helsingiläisen taidegallerian vaiheita*. Toim. Erkki Anttonen. Kuvataiteen keskusarkisto 10. Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Iversen, Margaret and Melville, Stephen. *Writing Art History. Disciplinary departures*. University of Chicago Press. Chicago and London.

Jalava, Marja 2006. *J.V. Snellman. Mies ja suurmies*. Tammi. Helsinki.

Jalava, Marja. "Suomalaisuudella ei ole pysyvää perustaa". *Helsingin Sanomat* 5.9.2011.

Johansson, Hanna 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen. Gaudeamus. Helsinki.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi; Suoninen, Eero 2004 (1993). Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa *Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino. Tampere.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi; Suoninen Eero 2004 (1993). *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino. Tampere.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi; Suoninen, Eero 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä. Vuorovaikutus, toimijuus ja kulttuuri empiirisen tutkimuksen haasteina*. Vastapaino. Tampere.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi; Suoninen, Eero 2012. *Kategoriat*. Vastapaino. Tampere.

Jokinen, Arja 1999. Vakuuttelevan ja suostuttelevan retoriikan analysoiminen. Teoksessa *Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen. Diskurssianalyysi liikkeessä. Vuorovaikutus, toimijuus ja kulttuuri empiirisen tutkimuksen haasteina*. Vastapaino. Tampere.

Jokinen, Arto 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta, kulttuuri*. Tampere University Press. Vammala.

Jokinen, Arto 2004. Diskurssianalyysin kourissa. Sotilasteksteissä muotoutuva miehisuus. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Juho Rissanen ja suomalainen kansa. Näyttelykirja 1997. Teksti Marjo-Riitta Simpanen. Kuopion taidemuseo. Ateneumin taidemuseo. Kuopio.

Jämsänen, Auli 2006. *Matriikkelitaiteilijaksi valikoituminen. Suomen Kuvaamataiteilijat – hakuteoksen (1943) kriteerit*. Jyväskylä Studies in Humanities 61. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.

Kaartinen, Marjo ja Korhonen, Anu 2005. *Historian kirjoittamisesta*. Turku.

Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Gaudeamus. Helsinki.

Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit.* Suomen historiallinen seura & Taideteollisuusmuseo. Helsinki.

Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell.* SKS. Helsinki.

Kalha, Harri 2006. Flip-Floppia Picasson kanssa. Modernismi ja nerouden topografia. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat.* Toim. Taava Koskinen. SKS. Helsinki.

Kalha, Harri 2007. Picasso Pornographique. Korkea ja matala halun maailmassa. Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja.* Toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä. Gaudeamus. Helsinki.

Kalha, Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda.* SKS. Helsinki.

Kalha, Harri 2013. *Kokottien kultakausi. Belle Époquen mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Kallio, Rakel 1987. Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia. Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985-1986.* Vastuullinen johtaja Riitta Nikula. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Toim. Riitta Konttinen. Taidehistorian seura. Helsinki.

Kallio, Rakel 1991. Taiteen henkisyttä tavoittamassa. Ekspressionimisen tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekritiikissä. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12.* Toim. Marja Terttu Knapas, Marjo-Riitta Simpanen. Taidehistorian seura. Helsinki.

Kallio, Rakel 1997. Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki – Onni Okkonen taidekritiikkona. Teoksessa *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä.* Kuvataiteen keskusarkisto. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Valtion taidemuseo. Helsinki – Rauma.

Kallio, Rakel 1999. Myrskyn silmässä – Tyko Sallinen 1910-luvun taidekritiikissä. Teoksessa *Tyko Sallinen.* Helsingin kaupungin taidemuseo. Tampereen taidemuseo. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja no 63. Tampereen taidemuseon julkaisuja no 88. Helsinki. Tampere.

Kallio, Rakel 2001. Estetiikkaa ja tunteita. Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920.* Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin taidemuseo 2001. Helsinki.

Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat.* WSOY. Helsinki.

Karjalainen, Tuula 1993. *Ikuinen sunnuntai. Martta Wendelinin kuvien maailma.* WSOY. Helsinki.

Karjalainen, Tuula 1999 (1991). Tyko Sallisen suomalainen saaga. Teoksessa *Tyko Sallinen.* Helsingin kaupungin taidemuseo. Tampereen taidemuseo. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja no 63. Tampereen taidemuseon julkaisuja no 88. Helsinki. Tampere.

Kastemaa, Heikki 2001. Korven kamppailuja ja modernia taidetta. H. Ahtela – Einar Reuter kriitikkona ja taidekirjoittajana. Teoksessa *Kirjoituksia taiteesta 3. Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*. Toim. Liisa Lindgren, Hanna-Leena Paloposki ja Elina Heikka. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Kauppi, Niilo 2006. Bourdieun strukturaali-konstruktivistinen politiikan teoria. Teoksessa *Bourdieu ja minä*. Toim. Semi Purhonen ja J.P. Roos. Vastapaino. Tampere.

Kemiläinen, Aira 1994. *Suomalaiset, outo Pohjolan kansa. Rotuteoriat ja kansallinen identiteetti*. Suomen Historiallinen Seura. Historiallisia tutkimuksia 177. Helsinki.

Kemppainen, Ilona 2010. Arjen sankaruus. Teoksessa *Kirjoituksia sankaruudesta*. Toim. Ulla-Maija Peltonen ja Ilona Kemppainen. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1283. Tiede. SKS. Helsinki.

Kemppainen, Ilona ja Peltonen, Ulla-Maija 2010. Muuttuva sankaruus. Teoksessa *Kirjoituksia sankaruudesta*. Toim. Ulla-Maija Peltonen ja Ilona Kemppainen. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1283. Tiede. SKS. Helsinki.

Kettunen, Pauli 2008. *Globalisaatio ja me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Vastapaino. Helsinki.

Kilpi, Sylvi-Kyllikki, ”Työaihe Suomen taiteessa”. *Työväen joululehti 1927*.

Kinnunen, Eino 1974. *Lapsuuden muisto*. Kirjayhtymä. Helsinki.

Kirjoituksia neroudesta, 2006. Myytit, kultit, persoonat. Toim. Taava Koskinen. SKS. Helsinki.

Kirjoituksia sankaruudesta, 2010. Toim. Ulla-Maija Peltonen ja Ilona Kemppainen. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia. 1283, Tiede. SKS. Helsinki.

Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija 2009. *Luontoa ja luonnotonta. (Un)naturally. Miestaidetta uusin silmin*. Like. Helsinki.

Kivirinta, Marja-Terttu 2007. *Yhdeksän taiteilijaa*. WSOY. Helsinki.

Kivirinta, Marja-Terttu 2010. Myyttinen pantterimies ja 1900-luvun alun ekspressionismi. Teoksessa *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Gallen-Kallelan museo. Espoo.

Kivirinta, Marja-Terttu 2013a. ”Naisista ei monesti tullut tällaista taikuria.” Fanny Churberg & Helene Schjerfbeck ja sukupuolinormit. Teoksessa *Identiteettejä – identiteter*. Renja Suominen-Kokkosen juhlaKirja. Toim. Susanna Aaltonen ja Hanne Selkokari. Taidehistoriallisia tutkimuksia 45. Taidehistorian seura. Helsinki.

Kivirinta, Marja-Terttu 2013b. Helene Scherfbeck as a national artist genius. Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Edited by Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46. Taidehistorian seura. Helsinki.

Klinge, Matti 1972. *Vihan veljistä valtiososialismiin*. WSOY. Porvoo.

Klinge, Matti 1975. *Bernadotten ja Leninin välissä*. WSOY. Porvoo.

Klinge, Matti 2004. *Poliittinen Runeberg*. Suom. Marketta Klinge. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Knapas, Rainer 2001. Aatteiden maisemat. Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin taidemuseo 2001. Helsinki.

Koivisto, Päivi 2006. Tekijän ylönousemus. Saisio-Larsson-Wein-Saisio. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1072. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Koivisto, Päivi 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Helsingin yliopisto. E-thesis: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7113-3>.

Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Suomalainen sotavuosien naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. SETS. Turku.

Koivunen, Anu 2003. *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Studia Fennica Historica 7. Finnish Literature Society. Helsinki.

Koivunen, Anu 2004a. Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan itsereflektio. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Koivunen, Anu 2004b (1996). Sorto. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Koivunen, Anu 2012. Mies ja ääni. Teoksessa *Maailman paras maa*. Toim. Anu Koivunen. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne 2004 (1996). Kritiikki, visiot, muutos. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Vastapaino. Tampere.

Kojo, Viljo 1921. *Suruttomain seurakunta*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Kolbe, Laura 2010. *Ihanuuksien ihmemaa. Suomalaisen itseymmärryksen jäljillä*. Kirjapaja. Helsinki.

Kolbe, Laura & Järvinen, Katriina 2007. *Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa – nykysukupolven kokemuksia tasa-arvosta*. Kirjapaja. Helsinki.

Kollnitz, Andrea 2008. *Konstens nationella identitet. Om tysk och österikisk modernism i svensk konstkritik 1908-1934*. Eidos nr 21. Skrifter från konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet. Drauförlaget. Stockholm.

Konttinen, Riitta 1987. Miten nainen halusi mutta ei saanut maalata. Amélie Lundalin, Helene Schjerfbeckin, Helena Westermarckin ja Maria Wiikin osuudesta 1880-luvun naturalismiin ja ulkoilmamaalaukseen. Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985-1986*. Vastuullinen johtaja Riitta Nikula. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Taidehistorian seura. Helsinki.

Konttinen, Riitta 1988. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Otava. Helsinki.

Konttinen, Riitta 1991. *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*. Otava. Helsinki.

Konttinen, Riitta 1994. *Fanny Churberg*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Konttinen, Riitta 1998. Alastomia, puettuja, naamioituja – raunamerkitöjä Suomen taiteen naiskuvien maskuliinisuuteen ja feminiinisuuteen. Teoksessa *Alastomat ja naamioidut*. Helsingin kaupungin taidemuseo. Helsinki.

Konttinen, Riitta 2001. *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Konttinen, Riitta 2003. Kuvataide suomalaisuuden ja muukalaisuuden puristuksessa. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma*. Päätoimittajat Anja Kervanto-Nevanlinna ja Laura Kolbe. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.

Konttinen, Riitta 2004a. *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä*. Otava. Helsinki.

Konttinen, Riitta 2004b. Helene Schjerfbeck ja Constantin Guys. Teoksessa *...mutta on raskasta katsoa itseään. Helene Schjerfbeck Riihimäen taidemuseon Tatjana ja Pentti Wähäjärven kokoelmassa*. Riihimäen kaupunki. Riihimäen taidemuseo. Riihimäen taidemuseon julkaisuja 10. Toim. Timo Simanainen ja Katja Vuorinen. Riihimäki.

Konttinen, Riitta 2008. *Naistaiteilijat Suomessa. Keskiäjalta modernismin murrokseen*. Tammi. Helsinki.

Konttinen, Riitta 2012. *Fanny Churberg*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Kortelainen, Anna 1996. Retki maskuliinisuuteen ja takaisin: Helene Schjerfbeckin sotilaskuvat. Teoksessa *Näköalapaikalla*. Aimo Reitalan juhla- ja taidehistoriallisia tutkimuksia 17. Toim. Anna Ruotsalainen. Helsinki.

Kortelainen, Anna 1998a. Värin viettelys. Teoksessa *Alastomat ja naamioidut*. Helsingin kaupungin taidemuseo. Helsinki.

Kortelainen, Anna 1998b. Pahan ja pyhän representaatiot. Huora taidemuseossa. Teoksessa *Kurtisaaneista kunnian naisiin. Näkökulmia Huora-akatemiasta*. Toimittanut Taava Koskinen. Yliopistopaino. Helsinki.

Kortelainen, Anna 1999. Japan and Eros – Axel Gallen’s Icons of Youth. Teoksessa *Looking at Other Culture Works of Art as Icons of Memory*. Toim. Anja Kervanto-Nevanlinna. Taidehistoriallisia tutkimuksia 22. Taidehistorian seura. Helsinki.

Kortelainen, Anna 2001. *Niin kutsuttu sydämeni. Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873–1901*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Kortelainen, Anna 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria: Nainen, ”Japani”, tavaratalo*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 886. SKS. Helsinki.

Kortelainen, Anna 2003. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Tammi. Helsinki.

Kortelainen, Anna 2006. ”Kuinka ei häntä jo kauan sitten ole nostettu kilvelle? Siksikä ehkä, että hän on nainen?” L. Onerva ja Helene Schjerfbeck. Teoksessa *Keskellä marginaalia. Riitta Konttisen juhla kirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Taidehistorian seura. Helsinki.

Kortelainen, Anna 2010. *Eri kivaa. Onerva ja kaupungin naiset*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.

Koskinen, Taava 2006. Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS. Helsinki.

Kosonen, Päivi 2000. *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus. Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet’n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Tutkijaliitto. Helsinki.

Kotkavirta, Jussi 1991. Katkoksia ja jatkuvuuksia modernissa taideinstituutiossa. Peter Bürger ja Jürgen Habermas. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lucácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Tuormaa. Gaudeamus. Helsinki.

Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa 1986. Modernin mailman tuleminen. Teoksessa *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto. Helsinki.

Kotkavirta, Jussi 2000. Moderni, antimoderni ja myöhäismoderni klassismi. Teoksessa *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Atena kustannus Oy. Jyväskylä.

Krohn, Ernst 1971. *Gösta Stenman. Löytöretkeilijä taiteen maailmassa*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Kuisma, Markku 2007. Modernia Suomea rakentamassa. Teoksessa *Suomalaisen arjen historia. Modernin Suomen synty*. Weilin+Göös. Espoo.

Kurikka, Kaisa ja Pynttari, Veli-Matti 2006. Siinä tekijä missä tutkija. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1072. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Kuusamo, Altti 1994. Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista. Teoksessa *Taiteilijaelämäkertoja Giottoista Michelangeloon*. Kirjoittanut Giorgio Vasari. Suom. Pia Mänttari. Toim. Altti Kuusamo ja Raija Petäjäinen. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki.

Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Gaudeamus. Helsinki.

Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa, 1995. Toim. Leena-Maija Rossi. Gaudeamus. Helsinki.

Käsikirja sukupuoleen, 2010. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi, Tuula Juvonen. Vastapaino. Tampere.

Lasten joulu, 1896. Toim. Alli Trygg-Helenius.

Launis, Kati 2009. Työväen Maamme-kirja. Teoksessa *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Laurila-Hakulinen, Raisa 2001. Johdanto – kaipuun ja muutoksen vuodet. Teoksessa *Helene Schjerfbeck. Taikavuorella. Muutoksen vuodet 1902–1925*. WSOY. Helsinki.

Léal, Brigitte 2005. La construction du mythe Picasso par sa bibliographie. Teoksessa *Picasso. L'objet du mythe*. Préface de Henry-Claude Cousseau. Édition établie par Pascale Le Thorel-Daviot. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Lehtonen, Joel 1995. *Putkinotko*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Lehtonen, Mikko 1995a. *Merkityksen maailma*. Vastapaino. Tampere.

Lehtonen, Mikko 1995b. *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Vastapaino. Tampere.

Lehtonen, Tuomas M.S. 1999. Johdanto. Teoksessa *Suomi outo pohjoinen maa. Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M.S. Lehtonen. Suomen itsenäisyyden juhlarahaston Sitran julkaisusarja nro 229. PS-kustannus. Jyväskylä.

Lempiäinen, Kirsti 2002. Kansallisuuden tekeminen ja toisto. Teoksessa *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen. Vastapaino. Tampere.

Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Tutkijaliitto. Helsinki.

Leskelä-Kärki, Maarit 2006. *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. SKS. Helsinki.

Leskelä-Kärki, Maarit 2009. Sivistyneistönaisen kuuma veri. Teoksessa *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. SKS. Helsinki.

Leskelä-Kärki, Maarit, Lahtinen, Anu & Vainio-Korhonen, Kirsi (toim.) 2011. *Kirjeet ja historiantutkimus*. SKS. Helsinki.

Levanto, Yrjänä 1991. *Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 10. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki.

Levanto, Yrjänä 1997. Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen taidekritiikki. Teoksessa *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä*. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Liikanen, Ilkka 1987. Kansanvalistajien kansakunta. Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Kirjayhtymä. Helsinki.

Liikanen, Ilkka 2005. Kansallinen yhtenäisyys ja kansanvalta – suomalainen nationalismi. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Liljeström, Marianne 2004. Feministinen metodologia – mitä se on? Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Liljeström, Marianne 2004. Kokemukset ja kontekstit historiankirjoituksessa. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Linder, Marja-Liisa 1999. Tyko Sallinen. Curriculum vitae – Elämän juoksu. Teoksessa *Tyko Sallinen*. Helsingin kaupungin taidemuseo. Tampereen taidemuseo. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja no 63. Tampereen taidemuseon julkaisuja no 88. Helsinki. Tampere.

Lindgren, Liisa 1996. *Elävä muoto*. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Lindgren, Liisa 2000. *Momentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 782. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Hämeenlinna.

Linker, Kate 1991 (1984). Representation and Sexuality. Teoksessa *Art after Modernism. Rethinking representation*. Edited and with an Introduction by Brian Wallis. Foreword by Marcia Tucker. The New Museum of Contemporary Art, New York, in Association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston.

Lintinen, Jaakko 1989. ”Myrskyisä edistys.” Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia – fragmentteja modernista ja postmodernismista*. Toim. Jaakko Lintinen. Kustannus OY Taide. Helsinki.

- Lotman, Juri 1989 (1985). *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. SN-kirjat. Helsinki.
- Lukkarinen, Ville 1996. *Pois mielist' ei se päivä jää. Albert Edelfelt ja Runebergin Vänrikki Stoolin tarinat. Albert Edelfelt och Runebergs Fänrik Ståls sägner*. Toim. Susanna Pettersson. Valtion taidemuseo. Helsinki.
- Lukkarinen, Ville 2007. *Pekka Halonen – pyhä taide*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1146. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Lukkarinen, Ville ja Waenerberg, Annika 2006. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. SKS. Helsinki.
- Lyytikäinen, Pirjo 1999. Symbolismi ja dekadenssi. Mirdja – dekadentti nainen. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Lähdesmäki, Tuuli 2007. *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 94. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Lärkner, Bengt 1984. *Det internationella avantgardet och Sverige 1914-1925*. Malmö.
- Lång, Markus 2005. Esipuhe teoksessa *Sigmund Freud. Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Vastapaino. Tampere.
- Matero, Johanna 2004 (1996). Tieto. Teoksessa *Avainsanat . 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Vastapaino. Tampere.
- Mauclair, Camille, ”Le Salon d’Automne”. *L’Art Décoratif*, Décembre 1908.
- Maurice Denis, 2004. Texte d’Agnes Delannoy. Decouvrons l’art. Éditions Cercle d’art. Paris.
- Meinander, Henrik 2010 (2006). *Suomen historia. Linjat, rakenteet ja käännekohdat*. WSOY. Helsinki.
- Mikkonen, Kai 2005. Kuva ja sana. *Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus. Helsinki.
- Mitchell, Timothy 1998 (1989). Orientalism and the Exhibitory Order. Teoksessa *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Edited by Donald Preziosi. Oxford History of Art. Oxford University Press. Oxford. New York.
- Modernin ulottuvuuksia*, 1985. Toim. Jaakko Lintinen. Kustannus Oy Taide. Helsinki.
- Mosse, George 1985. *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Howard Fertig. New York.

Moxey, Keith 1994. *The Practice of Theory. Poststructuralism. Cultural Politics and Art History*. Cornell University Press. Ithaka and London.

Moxey, Keith 2004. Disciplines of the Visual: Art History, Visual Studies, and Globalization. Teoksessa *Rakkaudesta kaupunkiin. Riitta Nikulan juhlaKirja. For Love of the City. Festschrift to Riitta Nikula*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 28. Toim. Kirsi Saarikangas, Hanne Wikström. Taidehistorian seura. Helsinki.

Mäki, Kirsi 2004. Feministit ja nationalismitutkimus. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen. WSOY. Helsinki.

Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985-86. Vastuullinen johtaja Riitta Nikula. Toimittanut Riitta Konttinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Taidehistorian seura. Helsinki, 1987.

Nancy, Jean-Luc 2010. Tunkeilija. Teoksessa *Jean-Luc Nancy*. Gaudeamus.

Nationalismit. Toim. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen. WSOY. Helsinki.

Nimim. Spartacus 1907, ”Juho Rissanen”. *Uuden ajan kynnyksellä. Suomen työväen joulualpumi X*. Työväen sanomalehti-osakeyhtiö.

Nochlin, Linda 1994 (1988/1989). Women, Art and Power. Teoksessa *Women, Art and Power and Other Essays*. (Harper and Row Publishers, New York.) Thames and Hudson, London.

Nummelin, Juri 2005. *Valkoinen hehku*. Vastapaino. Tampere.

Nummi, Jyrki 1996. Väinö Linnan suuri teema: kansa vai kansakunta? Teoksessa *Olkaamme siis suomalaisia*. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki, 97–119.

Ojajärvi, Jussi 2009. Eräs tulkinta sivistyneistön pettymyksestä. Teoksessa *Läpikulkuihmissä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Ojanperä, Riitta 1997. Elämä ja taide. Näkökulmia taidekriitikko Einari J. Vehmaksen taidearvosteluun. *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittiköä*. Kuvataiteen keskusarkisto, 4. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Ojanperä, Riitta 2001. Elämänvoima. Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin taidemuseo 2001. Helsinki.

Ojanperä, Riitta 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide*. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 20. Helsinki.

Ojanperä, Riitta 2013. Crossing between Textual, Positioned and Biographic. Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Edited by Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46. Taidehistorian seura.

Okkonen, Onni 1917. *Helena Schjerfbeck. Hänen taiteestaan ja kehityskulustaan*. Valvoja.

Okkonen, Onni 1927. *Juho Rissanen. Elämäkertaa ja taidetta*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo. Helsinki.

Okkonen, Onni 1945. *Suomen taiteen historia II*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.

Okkonen, Onni 1955. *Suomen taiteen historia I-II*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo. Helsinki.

Okkonen, Onni 1961. *A.Gallen-Kallela. Elämä ja taide*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Olavinen, Anja 2012. Helene Schjerfbeckin mieskuv(i)a. Teoksessa *Helene Schjerfbeck 150 vuotta*. Näyttelyluettelo. Päätoimittaja Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin taidemuseo. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Ollila, Anne 2001. Naishistoria ja sukupuolijärjestelmä. Teoksessa *Kulttuurihistoria*. Turku.

Onerva, L., 1908. *Mirdja*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Onerva, L., 1911. *Nousukkaita*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Onerva, L., 1913. *Inari*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Onnela, Tapio 1990. *Modernin unelma – kuvia ja tunnelmia 1920-luvulta*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

On the Margins of Art Worlds, 1995. Edited by Larry Gross. Westview Press. Boulder. San Francisco. Oxford.

Paasonen, Susanna 2010. Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Vastapaino. Tampere.

Paavolainen, Olavi 2002 (1929). *Nykyäikää etsimässä*. Esseitä ja pakinoita. Otava. Loistopokkarit. Helsinki.

Pakkasvirta, Jussi ja Saukkonen, Pasi 2005. Nationalismi teoreettisen tutkimuksen kohteena. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Palin, Tutta 1999. Kuvissa tuotettu maisema ja kansa. *Suomi outo pohjoinen maa. Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M.S. Lehtonen.

Suomen itsenäisyyden juhlarahaston Sitran julkaisusarja nro 229. PS-Kustannus. WSOY. Helsinki.

Palin, Tutta 2004a. Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa. Teoksessa *Modernia on moneksi. Taidehistorian tutkimuksia* 29. Toim. Tutta Palin. Taidehistorian seura. Helsinki.

Palin, Tutta 2004b. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Kustannus Oy Taide. Helsinki.

Palin, Tutta 2004c. Ruumis. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Palin, Tutta 2006. Näkymättömät naiset 1904-36 eli mitä dukaattipalkinnot kertovat taiteilijanaisten arvostuksesta. Teoksessa *Dukaatti. Suomen taideyhdistys 1846-2006*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Palin, Tutta 2007. *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta*. Taidekoti Kirpilässä. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Suomen kulttuurirahasto. Helsinki.

Palin, Tutta 2009. Isäntärenki ja muita välihahmoja kuvataiteessa. Teoksessa *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Palin, Tutta 2010. Kukat, naiset ja Pariisi. Korkeakulttuurin valtavirtaistuminen kuvataiteen modernismissa. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Utukirjat. Turun yliopisto. Turku.

Palin, Tutta 2013. Musing on the Monograph. The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art and Life Model. Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Edited by Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46. Taidehistorian seura.

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda 1981. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Pandora. London.

Parkhurst Ferguson, Priscilla 1994. The flâneur on and off the streets of Paris. Teoksessa *The Flâneur*. Edited by Keith Tester. Routledge. London. New York.

Peltonen, Markku 2010, ”Uusi ja vanha Hayden White”, *Historiallinen aikakauskirja* 2/2010.

Pettersson, Susanna 2008. *Suomen taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Historiallisia tutkimuksia 240. Dimensio 6. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Pohjan tähdet. Suomalaisen valokuvan ja liikkuvan kuvan kansainvälistyminen, 2012. Toimittanut Päivi Rajakari. Kulttuurituotanto Päivi Rajakari Oy. Kuvista sanoin 10. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 30. Helsinki.

Pollock, Griselda. 1988. *Vision & Difference. Femininity*. Feminism and the Histories of Art. Routledge. London.

Pollock, Griselda 1994. Feminism/Foucault – Surveillance/Sexuality. Classing the Body. Teoksessa *Visual Culture*. Editors Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey. Images and Interpretations. Wesleyan University Press. University Press of New England. Hanover. London.

Pollock, Griselda 1999. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art Histories*. Routledge. London. New York.

Pollock, Griselda 2007. Life-Mapping. Teoksessa *Conceptual Odysseys. Passages to Cultural Analysis*. Edited by Griselda Pollock. Introduction by Mieke Bal. I.B. Tauris. London. New York.

Preziosi, Donald 1998. Introduction. Teoksessa *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. by Donald Preziosi. Oxford History of Art. Oxford University Press. Oxford. New York.

Pulkkinen, Tuija 1991. Jälkistrukturalismi ja subjektius. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teorit Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Gaudeamus, 1991.

Pulkkinen, Tuija 1998. Postmodernin politiikan filosofia. Gaudeamus. Helsinki.

Pulkkinen, Tuija 1999. Kielen ja mielen ykseys. 1800-luvun suomalaisen nationalismin erityispiirteistä ja perinnöstä poliittisessa ajattelussa. Teoksessa *Suomi outo pohjoinen maa. Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M.S. Lehtonen. Suomen itsenäisyyden juhlarahaston Sitran julkaisusarja nro 229. PS-kustannus. Jyväskylä.

Purhonen, Semi, Rahkonen, Keijo & Roos, J.P. 2006. Johdanto. Bourdieun sosiologian merkitys ja ominaislaatu. Teoksessa *Bourdieu ja minä*. Toim. Semi Purhonen ja J.P. Roos. Vastapaino. Tampere.

Rabinow, Paul 1984. *The Foucault Reader*. London.

Raivio, Kaari 2005. *Akseli Amerikassa. Akseli ja Mary Gallen-Kallelan kirjeenvaihtoa vuosilta 1914-1931*. WSOY. Helsinki.

Ranki, Kristiina 2007. *Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880-1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 169. Suomen tiedeseura. Helsinki.

Rantala, Hannele – Saloranta, Elina 2003. Helene. Dialogeja kahdelle ihmiselle. Dialogue for two. Kustannus Oy Taide. Helsinki.

Rapetti, Rodolphe 2012. Symbolismi ja naturalismi. Teoksessa *Symbolismin maisema 1880–1910. Gallen-Kallela, Gauguin, van Gogh, Hodler, Kandinsky, Mondrian, Monet, Munch, Simberg, Strindberg, Whistler*. Toim. Rodolphe Rapetti, France Fowle, Anna-Maria von

Bonsdorff ja Nienke Bakker. National Gallery of Scotland. Van Gogh Museum. Ateneumin taidemuseo. Mercatorfonds.

Reitala, Aimo 1973a. Rissasen arvoitus. Gåtan Rissanen. *Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu 1-2, 1972*. 17. Vuosikerta. Julkaisija Suomen taideakatemia. Päätoimittaja Sakari Saarikivi. Helsinki.

Reitala, Aimo 1973b. Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918-1945. *Taidehalli 73*. Toim. Seppo Niinivaara. Helsingin Taidehalli. Helsinki.

Reitala, Aimo 1974. Kuvataiteilija suomalaisessa yhteiskunnassa ennen itsenäisyyden aikaa. *Taidehalli 74*. Toim. Seppo Niinivaara. Helsingin Taidehalli. Helsinki.

Reitala, Aimo 1975. Suomen nationalistisen kuvataiteen aatteellisia lähtökohtia ja tavoitteita 1920- ja 1930-luvuilla. Teoksessa *Taide 75*. Toim. Jaakko Lintinen. Suomen taiteilijaseura, 8-17.

Reitala, Aimo, ”Työ Suomen taiteessa. Aatehistoriallinen katsaus”. *Taide 4/1975*.

Reitala, Aimo 1990. Maalaustaide 1918-1940. Teoksessa *Ars Suomen taide 5*. Päätoimittaja Salme Sarajas-Korte. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Toim. Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen. Gaudeamus. Helsinki.

Richter, Edvard, ”Taiteilija Juho Rissanen”. *Uuden ajan kynnyksellä XIX. Työväen joulualpumi 1916*.

Rogoff, Irit 2003. No longer required. From Empathic Viewers to Participants. Teoksessa *Devil may care. The Nordic Pavillion of the 50th Venice Biennial 2003*. Edited by Anne Karin Jortveit and Andrea Kroksnes. Office for Contemporary Art Norway. Hatje Cantz.

Rogoff, Irit 2005. *Mitä teoreetikko on? Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Toim. Taru Elfving ja Katvekaia Kontturi. Taidehistorian seura. Helsinki.

Rojola, Lea 1999. Modernia minuutta rakentamassa. Veren ääni. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. SKS. Helsinki.

Rojola, Lea 2004a (1996). Ero. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström, Vastapaino. Tampere.

Rojola, Lea 2004b. Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.

Rojola, Lea 2009a. Kun kansa tahtoi. Teoksessa *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*. Teos. Helsinki.

Rojola, Lea 2009b. Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina. Teoksessa *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Roos, J.P. 1985. Pelin säännöt: Intellektuellit, luokat ja kieli. Pierre Bourdieu. Teoksessa *Sosiologian kysymyksiä*. Vastapaino. Tampere.

Rosand, David 2002. *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*. Columbia University. Cambridge University Press.

Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Kustannus Oy Taide. Helsinki.

Rossi, Leena-Maija 2009. Luontoa ja luonnotonta. Kolmas teoria miehistä. Teoksessa *Marja-Terttu Kivirinta & Leena-Maija Rossi. Luontoa ja luonnotonta. (Un)naturally. Miestaidetta uusin silmin*. Kiasma. Like. Helsinki.

Rossi, Leena-Maija 2010a. Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuttila & Aki-Petteri Lehtinen. Gaudeamus. Helsinki.

Rossi, Leena-Maija 2010b. *Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma. Vastapaino. Tampere.

Runeberg, J.L. 1944. *Vänrikki Stoolin tarinat*. Kuvat Albert Edelfelt. Suomenos Otto Manninen. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.

Saarikangas, Kirsi 1991. Feministinen näkökulma taiteentutkimukseen. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Gaudeamus, 1991.

Saarikangas, Kirsi 1993. *Model houses for model families. Gender, Ideology and the Modern Dwelling. The Type-Planned Houses of the 1940s in Finland*. Societas Historica Fennica. Suomen historiallinen seura. Studia Historica 45. Translated by Philip Landon and Tomi Snellman.

Saarikangas, Kirsi 1999. Tila, konteksti ja käyttäjä. Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista. Teoksessa *Kuvasta tilaan*. Kirsi Saarikangas (toim.) Vastapaino. Tampere.

Saarikangas, Kirsi 2006. *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kohtaamisia*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia. SKS. Helsinki.

Saariluoma, Liisa 2000. Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Sakari, Marja 2003. Tekijästä tekijyyteen eli onko tekijällä väliä. Teoksessa *Volare. Intohimona kuvataide. Juhlakirja Jukka Hervamalle*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Toim. Anne Aurasmaa. Taidehistorian seura. Helsinki.

Sakari, Marja 2004. Myyttinen taiteilija – myytti taiteilijasta. Teoksessa *Mistä on taiteilijat tehty? Silmästä, mielestä, ruumiista, kielestä... Niistä on taiteilijat tehty*. Toim. Otso Kantokorpi ja Marja Sakari. Nykyaikaisen taiteen museo Kiasma ja Kustannus Oy Taide. Kiasman julkaisuja 95/2004. Helsinki.

Salomon, Nanette (1991) 1998. The Art Historical Canon: Sins of Omission. Teoksessa *Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. by Donald Preziosi. Oxford History of Art. Oxford University Press. Oxford. New York.

Saresma, Tuija 2010. Elämäkertojen sukupuolet. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Vastapaino. Tampere.

Saresma, Tuija 2010. Kokemuksen houkutus. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Vastapaino. Tampere.

Schneider, Rebecca 2004. *Performing remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge. London.

Scott, Joan Wallach 1999. *Gender and the politics of history*. Columbia University Press. New York. Chichester, West Sussex.

Sederholm, Helena 1996. *Vallankumous norsunluutornissa. Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*. JYY julkaisusarja no 37. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta. Jyväskylä.

Sederholm, Helena 2003. Jälkisanat. Teoksessa *Tarinankertoja. Pinx. Maalaustaide Suomessa*. Toim. Helena Sederholm et al. Weilin+Göös. Helsinki.

Sepänmaa, Yrjö 1991. Institutionaalinen taideteoria. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Gaudeamus, 1991.

Seppänen, Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Vastapaino. Tampere.

Shields, Rob 1994. Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on flânerie. Teoksessa *The Flâneur*. Edited by Keith Tester. Routledge. London. New York.

Siironen, Mika 2013. *Valkoiset: vapaussodan perintö*. Vastapaino. Tampere.

Sigurd Frosterus. Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903-1950. Suom. Rauno Ekholm. Kirjoitusten valinta ja johdanto Kimmo Sarje. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki, 2000.

Simpanen, Marjo-Riitta 1991a. Kömpelöä suomalaista. Juho Rissasen 1910-luvun lopun ja 19120-luvun alun taidekäsityksen ja taiteen suomalaiskansallisuus. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12.* Toim. Marja Terttu Knapas, Marjo-Riitta Simpanen. Taidehistorian seura. Helsinki.

Simpanen, Marjo-Riitta 1991b. *Murheellisten laulujen maa. Näkökulma Juho Rissasen taiteeseen.* Hyvinkään taidemuseo. Hyvinkää.

Simpanen, Marjo-Riitta 1993. Taiteen henkisyys – pohdintaa taiteen ja teosofian yhteyksistä. Juho Rissasen Ranskan vuodet 1911-1913 ja vuosikymmenen lopun taiteen suomalaiskansallisuus. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 14.* Toim. Jukka Ervamaa, Tellervo Helin, Eeva Maija Viljo. Taidehistorian seura. Tammisaari.

Simpanen, Marjo-Riitta 1995. *Rinkitanssi. Juho Rissasen Piirileikki metsässä vuodelta 1923. Tanskaan tilatun teossarjan taustaa ja taiteilijan elämänvaiheita vuosina 1918-1923.* Kuopion taidemuseon julkaisuja. Kuopio.

Simpanen, Marjo-Riitta 2001. Juho Rissanen. Teoksessa *Arki- ja pyhäpuvussa. Pinx. Maalaustaide Suomessa.* Toim. Helena Sederholm et al. Weilin+Göös. Helsinki. 250-259.

Sinisalo, Soili 2001. Pinta ja syvyys. Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920.* Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin taidemuseo 2001. Helsinki.

Sironen, Esa 1986. Esittely. Walter Benjamin. Teoksessa *Moderni/Postmoderni.* Lähtökohtia keskusteluun. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto. Helsinki.

Skeggs, Beverley 2004. *Class, Self, Culture.* Routledge. London. New York.

Skeggs, Beverley 2001 (1997). *Formations of Class&Gender. Becoming Respectable.* Sage Publications. London. Thousand Oaks. New Delhi.

Skeggs, Beverley and Atkins, Lisa 2004. *Feminism after Bourdieu.* Blackwell. London.

Smeds, Kerstin 1996. *Helsingfors-Paris. Finland på världsutställningarna 1851-1900.* Svenska litteratursällskapet i Finland nr 598. Finska Historiska Samfundet/ Suomen historiallinen seura. Helsinki.

Smeds, Kerstin 1990. Johdanto. Suomalaisuutta etsimässä. Teoksessa *Ars Suomen taide 5.* Päätoimittaja Salme Sarajas-Korte. Weilin+Göös. Helsinki.

Solomon-Godeau, Abigail 1997. *Male trouble.* Thames&Hudson. London.

Sosiologian teorian nykysuuntauksia, 1994. Toim. Risto Heiskala. Gaudeamus. Helsinki.

Soussloff, Catherine M 1997. *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. University of Minnesota Press. Minneapolis. London.

Stahl, Kai 2010. Prostituutiokuva kulttuurikentän rajan ylityksenä. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Utukirjat. Turun yliopisto. Turku.

Stewen, Riikka 1997. Itsen kieltämisen ja kukistamisen taide. *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, maisemia, asetelmia*. Toim. Lena Holgér. Suom. Marja Alopaeus. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Stocker, Clara, ”Juho Rissasen vaiheita”. *Taide* 4/1963.

Stocker, Clara 1993. *Paitasetä. Juho Rissasen elämä*. Engl. käsikirjoituksesta kääntänyt ja toimittanut Pirjo Jantunen. Kuopion Isänmaallisen seuran toimituksia B3. Kuopio.

Sulkunen, Irma 1989. *Naisen kutsumus. Miina Sillanpää ja sukupuolten maailmojen erkaantuminen*. Hanki ja jää. Helsinki.

Sulkunen, Pekka 2006. Mikä ihmeen talous? Sosiaalisen synty ja hiippuminen Bourdieun yhteiskuntateorioissa. *Bourdieu ja minä*. Toim. Semi Purhonen ja J.P. Roos. Vastapaino. Tampere.

Suomalaisen sosiologian historia, 1992. Toim. Risto Alapuro, Matti Alestalo ja Elina Haavio-Mannila. WSOY. Porvoo.

Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli. Toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen. Vastapaino. Tampere.

Suominen-Kokkonen, Renja 1987. Nainen rakennusmestarina – Suomen teollisuuskoulujen naisoppilaat vuosina 1888-1912. Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985-1986. Vastuullinen johtaja Riitta Nikula*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Taidehistorian seura. Helsinki.

Suominen-Kokkonen, Renja 1992. *The Fringe of Profession*. Muinaismuistoyhdistyksen julkaisuja.

Suominen-Kokkonen, Renja 2004. Kohti onnellista yhteiskuntaa – Aino ja Alvar Aalto ja 1920-luvun Turku. Teoksessa *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Toim. Tutta Palin. Taidehistorian seura. Helsinki.

Suominen-Kokkonen, Renja 2006. Estetiikkaa vai politiikkaa. Suomalaisen muotoilun ja arkkitehtuurin ”vaarallisuus” ensimmäisen tasavallan aikana. Teoksessa *Keskellä marginaalia – Mitt i marginalen. Riitta Konttisen juhlakirja – Festskrift till Riitta Konttinen*.

Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Päätoimittaja Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistorian seura. Helsinki.

Swinth, Kirsten 2001. *Painting Professionals. Women Artists & The Development of Modern American Art, 1870-1930*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill and London.

Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Gaudeamus, 1991.

Taine, Hippolyte 1915. *Taiteen filosofia*. Suom. L. Onerva. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Taiteilijat, mielikuvat ja todellisuus, 1991. Nykyaiteen museo. Helsinki.

Tagg, John 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Macmillan Education. London.

Tagg, John 1995. The Discontinuous City: Picturing and Discursive Field. Teoksessa *Visual Culture*. Editors Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey. Images and Interpretations. Wesleyan University Press. University Press of New England. Hanover. London.

Tandefelt, Heikki 1915. *Hyvät ja huonot taiteilijat*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Tandefelt, Signe 1919. *Fanny Churberg*. Suom. E. Richter. Stenmanin Taidesalongin julkaisuja III. Helsinki.

Tarkka, Pekka 1977. *Putkinotkon tausta. Joel Lehtosen henkilöt 1901-1923*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Tekijyyden teksti, 2006. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. SKS. Helsinki.

Tepora, Tuomas 2011. *Lippu, uhri, kansakunta*. WSOY. Helsinki.

Teräs, Kari 2000. Muistelmateokset, omaelämäkerrat ja suullinen historia. Teoksessa *Jäljillä. Kirjoituksia historian ongelmista. Osa 2. Juhlakirja Jorma Kalelalle hänen 60-vuotispäivänään 12.11.2000*. Kirja-Aurora. Turun yliopiston poliittisen historian osasto.

Tester, Keith 1994. Introduction. Teoksessa *The flâneur*. Edited by Keith Tester. Routledge. London. New York.

Tickner, Lisa 1995. Men's Work? Masculinity and Modernism. Teoksessa *Visual Culture*. Editors Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey. Images and Interpretations. Wesleyan University Press. University Press of New England. Hanover. London.

Tickner, Lisa 2000. *Modern Life & Modern Subjects*. British Art in the Early Twentieth Century. Yale University Press. New Haven & London.

- Tikkanen, J.J. 1906. *Die Kunst in Finnland*. Gesellschaft für Vervielfältigende. Wien.
- Toivonen, Timo 1992. Maat, luokat ja kulutus 1920- ja 1930-luvulla. Teoksessa *Vampyyrinainen ja kenkkuniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toimittanut Tapio Onnela. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Tolonen, Tarja (toim.) 2008. *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Vastapaino. Tampere.
- Tolonen, Tarja 2008. Yhteiskuntaluokka: menneisyyden dinosaurusten luiden kolinaa? Teoksessa *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Vastapaino. Tampere.
- Topelius, Zacharias 1980 (1875/1879). *Maamme-kirja*. Suom. Paavo Cajander.
- Tuohela, Kirsi 2001. Naiseus ja sairaus 1800-luvun lopulla. Naiskirjailija kivun ja kirjoittaisen kentässä. Teoksessa *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Toim. Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand ja Kati Launis. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Tuohela, Kirsi 2008. *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870-1900*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Tuomaala, Saara 2008. Työteliäiksi miehiksi ja naisiksi – mutta miten? Jatko-opetus 1900-luvun jakautuneessa Suomessa. Teoksessa *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Tarja Talonen (toim.) Vastapaino. Tampere.
- Tuori, Santeri 2001. *Vallan kuva. Valokuva kontrollipolitiikan välineenä*. Pieni valokuvakirjasto 3. Suomen valokuvataiteen museo. Musta taide. Helsinki.
- Tuovinen (Kortelainen), Anna 1994. ”Japanilaiset ja heidän apinoitsijansa”! – suomalaista japanismia sadan vuoden takaa. Teoksessa *Japanismi Suomen vuosisadan vaihteen taiteessa. Japonisme in Finnish Art art the Turn of the Century*. Näyttelyluettelo Turun taidemuseo 20.5.–4.9.1994. Turku.
- Tuovinen (Kortelainen), Anna 1995. *Eksoottisesti naamioitu nainen*. Toim. Aimo Reitala. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, no 31. Taidehistoria. Turku. Jakelu Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki.
- Uimonen, Minna 1999. *Hermotumisen aikakausi. Neuroosit 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomalaisessa lääketieteessä*. Biblioteca Historica 50. Suomen historiallinen seura. Helsinki.
- Uimonen, Minna 2003. Perheenäiti ja heikkohermoinen nainen. Hermoterveystieto naiskansalaisuuden tuottajana 1800-1900 -lukujen vaihteessa. Teoksessa *Kansalaisuus ja kansanterveys*. Toim. Ilpo Helén ja Mikko Jauho. Gaudeamus. Helsinki.
- Urponen, Maija 2010. Kansalaisuus, kansallisuus ja sukupuoli. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Vastapaino. Tampere.

Urponen, Maija 2010. *Yli kaikkien rajojen? Helsingin olympialaiset ja Armi Kuusela kansainvälisyyden kynnyksellä*. SKS. Helsinki.

Urponen, Maija 2010. *Ylirajaisia suhteita. Helsingin olympialaiset, Armi Kuusela ja ylikansallinen historia. Yliopistopaino. Helsinki.*

Uusi Kuvalehti 1900, no 15. Nuori taiteilija.

Uusi Kuvalehti 1900, no 16. Rauta kaulassa.

Vainio-Kurtakko, Maria 2010. *Idyll eller verklighet? Albert Edelfelt och Gunnar Berndtson i det moderna genombrottets ambivalens*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 117. Toim. Tuukka Talvio. Helsinki.

Valenius, Johanna 2000. Suomisyöjän rakkaus – Naisruumis ja seksuaalisuus kansakunnan rakentamisessa. Teoksessa *Jäljillä. Kirjoituksia historian ongelmista. Osa 2. Juhlakirja Jorma Kalelalle hänen 60-vuotispäivänään 12.11.2000*. Kirja-Aurora. Turun yliopiston poliittisen historian osasto. Turku, 23-35.

Valenius, Johanna 2004. *Undressing the Maid. Gender, Sexuality and the Body in the Construction of the Finnish Nation*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Valkonen, Olli 1956. Juho Rissasen oppivuodet 1896-1899. Teoksessa *Suomen taide vuosikirja 1954-55*. Julkaisija Suomen taiteilijaseura. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo. Helsinki.

Valkonen, Olli 1973. *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908-1914*. Uudet suuntaukset maalaustaiteessa, taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.

Valkonen, Olli 1990a. Maalaustaide vuosisadan vaihteesta itsenäisyyden aikaan. Teoksessa *Ars Suomen taide 4*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Valkonen, Olli 1990b. Läpimurto Suomessa. Teoksessa *Modernismin läpimurto. Pohjoismainen maalaustaide 1910-1920*. Pohjoismaisen kiertonäyttelyn luettelo. Pohjoismainen ministerineuvosto, Göteborg, Oslo, Tukholma, Helsinki, Leningrad, Moskova, 35-41.

Valkonen, Olli 1998. *Albert Edelfelt ja Vänrikki Stoolin tarinan kuvitus. Albert Edelfelt ja Vänrikki Stoolin tarinat*. Toim. Maritta Pitkänen, Marketta Tamminen. Gösta Serlachiuksen taidemuseo. Porvoon museo. Helsinki.

Valkonen, Olli 2006. Taiteilijat ja maailmansota. Teoksessa *Dukaatti. Suomen taideyhdistys 1846-2006*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Vampyyrinainen ja kenkkuniemen sauna, 1992. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toimittanut Tapio Onnela. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Vasari, Giorgio 1994 (1966-84). *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Suom. Pia Mänttari. Toim. Altti Kuusamo ja Raija Petäjäinen. Esipuhe ja huomautukset Altti Kuusamo. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki.

Vattimo, Gianni 1989. Uudelleen löydetty myytti. Teoksessa *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Suom. Jussi Vähämäki. Gaudeamus. Helsinki.

Vehmas, E.J., ”Kaksi Helene Schjerfbeckin esittelyä”. *Suomalainen Suomi* 3/1941.

Vehmas, E. J. 1956. Kaksi suomalaista mestaria. Teoksessa *Suomen taiteen vuosikirja 1955–56*. Julkaissut Suomen taiteilijaseua. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo. Helsinki.

Veivo, Harri 2010. Representaation muodot ja mahdollisuudet kirjallisuudessa. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen. Gaudeamus. Helsinki.

Vihanta, Ulla 2004. Der Blaue Reiter -ryhmän näyttely 14.2.-9.3.1914. Teoksessa *Salon Strindberg. Helsinkiläisen taidegallerian vaihteita*. Toim. Erkki Anttonen. Kuvataiteen keskusarkisto 10. Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Viljanen, Valtteri, ”Genealogia historiallisena ontologiana: Foucault’n suhteesta Nietzscheen ja hermeneutiikkaan.” *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*. Toim. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka&Timo Väntsi. Cultural History – Kulttuurihistoria 3. Turku.

Viljo, Eeva-Maija 2004. Johdanto: Modernius, modernismi ja naiset. Teoksessa *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa. Taidehistoriallisia tutkimuksia* 29. Toim. Tutta Palin. Taidehistorian seura. Helsinki.

Vollard, Ambroise 1996. *Taulukauppiaan muistelmat*. Esipuhe Olli Valkonen. Suomenkos Mirja Rutanen. Kustannus Oy Taide. Helsinki.

Vuorinen, Jyrki 1995. *Esteettinen taidemääritelmä*. Tietolipas 138. SKS. Helsinki.

Vuorinen, Marja 2005. Herrat, hurrit ja ryssän kätyrit – suomalaisuuden vastakuvia. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen. WSOY. Helsinki.

Wagner, Anne Middleton 2005. *Mother Stone. The Vitality of Modern British Sculpture. The Paul Mellon Centre for Studies in British Art*. Yale University Press. New Haven and London.

Wagner, Anne Middleton 1996. Sex Differences. Teoksessa *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O’Keeffe*. University of California Press. Berkeley.

Weber, Samuel 2008. *Benjamin's abilities*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.

L.W. (Ludvig Wennervirta), "Helena Schjerfbeck 60 vuotta." Uusi Suomi 9.7.1922.

Wennervirta, L 1909. Juho Rissanen. Kyläkirjaston kuvalehti A-sarja, numero 7.

Wennervirta, L. 1927. *Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

West, Taina 2010. *Suomalainen sankaruus*. Siltala. Helsinki.

White, Hayden 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. The John Hopkins University Press. Baltimore & London.

White, Hayden 1978. The Fictions of Factual Representation. Teoksessa *Tropics of Discourse. Essay on Cultural Criticism*. John Hopkins University Press. Baltimore.

White, Hayden 1999. *Figural Realism. Studies in Mimesis Effect*. The John Hopkins University Press. Baltimore & London.

Wilde, Oscar 1982 (1890). *Dorian Grayn muotokuva*. Suom. Kai Kaila. WSOY. Helsinki.

Williams, Raymond 1997 (1992/1989). When was Modernism? Teoksessa *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. Edited by Francis Francina and Jonathan Harris. The Open University. Phaidon. London.

Wittcover, Rudol and Margot 1963. *Burn under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from antiquity to the French Revolution*. W.W. Norton Company.

Wivel, Henrik 1997. Helene Schjerfbeck ja pohjoismainen dekadenssikulttuuri. Teoksessa *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, maisemia, asetelmia*. Toim. Lena Holgér. Suom. Marja Alopaeus. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Wolff, Janet 2003. *Anglomodern. Painting and modernity in Britain and the United States*. Cornell University Press. Ithaca and London.

Wolff, Janet 1994. The Artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwenn John in Paris. Teoksessa *The Flâneur*. Edited by Keith Tester. Routledge. London. New York.

Wolff, Janet 1988. The Culture of separate spheres: the role of culture in nineteenth-century public and private life. Teoksessa *The Culture of Capital. Art, power and the 19th century middle class*. Ed. by J. Wolff and John Seed. Manchester University Press. Manchester.

Wolff, Janet 1990. *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*. Polity Press. Cambridge. Oxford.

Woodmansee, Martha 1994. *The Author, Art, and The Market. Rereading the History of Aesthetics*. Columbia University Press. New York.

Woolf, Virginia 1980 (1929). *Oma huone*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Tammi. Helsinki.

Wrede, Johan 1988. *Se kansa meidän kansa on. Runeberg, vänrikki ja kansakunta*. Gummerus. Jyväskylä. Helsinki.

Wäre, Ritva 1991. *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 95. Vammala.

Zetterman, Eva 2003. *Frida Kahlos bildspråk. Ansikte, kropp et landskap. Representation av nationell identitet*. Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 14. Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg.

Öhquist, Johannes 1912. *Suomen taiteen historia*. Osakeyhtiö Weilin+Göös. Helsinki.

ABSTRACT

Eliminating the Other

Helene Schjerfbeck and Juho Rissanen

Gender, Class and Constructing the Field of Art of the Finland of the 1910s and 1920s

The focus of this PhD thesis is on the discourses of the foreign influence and the other, and the connections with the field of modern national art in the Finland of 1910s and 1920s. I examine their discourses in connection with two artists, situated at the centre of the national art history, Helene Schjerfbeck and Juho Rissanen. This study uses the categories of gender and class to define the representations of the artist, and through that also the effects on the meaning making processes in the field of art. The main tools employed by the study are the applications of the methods to analyse art historical narratives of the monographs of the genre 'art and life', the ideas of the myth presented by Roland Barthes and, especially, feminist readings of art history, biographies, nationalism and modernism, as the theoretical ideas of Michel Foucault that frames the discourse analysis. The frame of the study is the field of art the 1910s and 1920s, which I analyse with the sociological model of Pierre Bourdieu.

The basic materials of the study are the art and life monographs by Einar Reiter (H. Ahtela) on Helene Schjerfbeck, and Onni Okkonen on Juho Rissanen. These were published respectively in 1917 and 1927. Additionally the material consists of manuscripts, correspondence, reviews in newspapers and journals, photographs as well as art works.

The result is that discourses on the foreign influences and the other are variously linked to the meaning making process and (anti)modernism in the field of art of the period that defined both art and art history and representations of the artist through the norms of (trans)nationalism. This the study demonstrates through analysing the discourses and representations of the biographies of Schjerfbeck and Rissanen as well as those of art reviews. The artist is connected with his or hers gender, class, age, body, cultural or ethnical group and language. As both of the artists are still central figures of the Finnish national Art history, some elements present them as belonging to the other. Schjerfbeck was regarded as a genius, but was always gendered with the understatement of female artist as a quite old Swedish speaking and modest living middle-class woman. Nevertheless, the subtle colours and the light of her paintings were regarded as Finnish. Representations of Juho Rissanen never failed to include his poor working class upbringing. He was presented as a Finnish-speaking man but was consigned to the role of a comical anti-hero artist dwelling in a wild rural paradise. Because Rissanen worked mainly in France within French classist and antimodernist circles some of the critics have observed foreign influences in the lightness of his paintings though he was also evaluated as the most original Finnish Artist.

KUVALIITE



Kuva 1 Helene Schjerfbeck: Purjehtija, öljy 1918.



Kuva 2 Helene Schjerfbeck maalaa Tammisaaressa 1918. Kuva Einar Reuter.



Kuva 3 Helene Schjerfbeck: Mustapohjainen omakuva, öljy 1915. Ateneumin taidemuseo.



Kuva 4 Juho Rissanen Sven Dufvan mallina. Albert Edelfeltin kuvitus J.L. Runebergin Vänrikki Stoolin tarinat -kronikkaan, 1898–1900.



Kuva 5 Marraskuun ryhmän näyttelyn avajaiset Galleria Strindbergillä, marraskuussa 1917. Juho Rissanen (toinen oik.), Alvar Cawén (oik.), Tyko Sallinen (vas.), keskellä gallerian omistaja Arvid Lydecken. Kuvataiteen keskusarkisto, kuvapalvelu. Kansallisgalleria.



Kuva 6 Juho Rissanen: Lapsuuden muisto, vesiväri 1902.

Luonnos triptyykin. Ateneumin taidemuseo.

